



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti

ciclo XXX

Tesi di Ricerca

Sotto spoglie di Donzella

Costume e attrezzeria femminile nella Tragedia Attica

SSD: L-FIL-LET/05

Coordinatrice del Dottorato

Ch. Prof.ssa Martina Frank

Supervisore

Ch. Prof.ssa Monica Centanni

Co-tutor

Ch. Prof. Nicola Pasqualicchio

Dottorando

Fabio Lo Piparo

Matricola 956167

Fabio Lo Piparo
Sotto spoglie di Donzella
Costume e attrezzatura femminile nella Tragedia Attica

Indice

0. Premessa	i
1. Introduzione	1
1.1. Storia degli Studi	2
1.2. Metodologia	23
2. Intorno alle <i>Tesmoforiazuse</i> di Aristofane: il travestimento tragico nella Commedia Attica	34
2.1. Sinossi	34
2.2. Commento	49
2.2.1. Travestimento tragico, paratragico e tragicomico: nomenclatura	49
2.2.2. Travestimento tragico, paratragico e tragicomico: meccanica e teoria	60
2.2.2.1. L'interrogatorio di Mnesiloco ad Agatone	62
2.2.2.2. La poetica di Agatone	83
2.2.2.3. Il travestimento di Mnesiloco	94
2.2.2.4. Mnesiloco "eroe/eroina tragicomica"	115
2.3. Considerazioni preliminari	137
3. Lo strumentario della veggente: gli attributi di Cassandra nella Tragedia Attica	139
3.1. Gli attributi di Cassandra veggente nei frammenti tragici	139
3.1.1. Sofocle, <i>Aiace Locrese</i>	140
3.1.2. Sofocle, <i>Cassandra</i>	160
3.1.3. Euripide, <i>Alessandro</i>	167
3.2. Gli attributi di Cassandra veggente nell' <i>Agamennone</i> di Eschilo	182
3.3. Gli attributi di Cassandra veggente nelle <i>Troiane</i> di Euripide	221
4. La panoplia della dea: gli attributi di Atena nella Tragedia Attica	244
4.1. L'egida di Atena nelle <i>Eumenidi</i> di Eschilo	244
4.2. La Gorgone di Atena nell' <i>Eretteo</i> di Euripide	259
4.3. L'egida e la Gorgone di Atena nello <i>Ione</i> di Euripide	283

5. I paramenti della baccante: gli attributi dionisiaci nella Tragedia Attica	317
5.1. Gli attributi dionisiaci nelle trilogie frammentarie di Eschilo	317
5.2. Gli attributi dionisiaci nelle <i>Baccanti</i> di Euripide	329
6. Conclusioni	403
7. Bibliografia	406

0. Premessa

*Non fu già men forte Alcide
benché in sen d’Onfale bella
spesso l’armi egli posò.
Né men fiero il gran Pelide
sotto spoglie di Donzella
d’Asia i regni minacciò.*

Con questi versi, nel primo atto de *L’Orlando overo La Gelosa Pazzia*, dramma sull’argomento del poema ariostesco composto nel 1711 da Carlo Sigismondo Capece e musicato da Domenico Scarlatti¹, il paladino di Francia protagonista dell’opera dichiara di voler perseguire i propri intenti e continuare la *quête* di Angelica: gli illustri esempi dei suoi eroici predecessori testimoniano in favore della perfetta compatibilità tra le gesta guerriere e cavalleresche di Orlando e il suo *servitium amoris* per la principessa del Catai.

La notorietà dell’aria riportata in trascrizione, ripresa alla lettera dall’anonimo librettista autore dell’*Orlando*, opera posta in musica da George Frideric Handel nel 1732 [Atto I – Scena III]², costituisce l’ennesima prova – qualora ci fosse il bisogno di riaffermarla – della fortunatissima, capillare infiltrazione di personaggi e situazioni tratte dal vasto repertorio dell’antichità greca nelle espressioni letterarie, figurative, teatrali e musicali del panorama culturale europeo; nondimeno, degno di nota è il nucleo intorno al quale è impostata l’argomentazione retorica e poetica di Capece.

A dispetto delle singolarità narrative che le contraddistinguono, le vicende mitiche affiancate di Ercole servo della regina Onfale in Lidia e di Achille ospite

¹ *L’Orlando overo La Gelosa Pazzia* | *Dramma da rappresentarsi nel Teatro Domestico della Regina Maria Casimira di Polonia* | *Composto, e dedicato alla Maestà Sua da Carlo Sigismondo Capece Suo Segretario* | *Fra gli Arcadi Metisto Olbiano*, | *E posto in musica dal Sig. Domenico Scarlatti, Mastro di Cappella di Sua Maestà.* | *In Roma, Per Antonio de’ Rossi alla Chiavica del Bufalo. 1711.*

² *Orlando. Drama. Da rappresentarsi nel Regio Teatro di Hay-market.* | *by Handel.* | *Done into English by Mr. Humphreys.* | *London: Printed for T. Wood in Little-Britain, and are to be sold at the King’s Theatre in the Hay-Market.* | *MDCCXXXII.*

presso la corte di Licomede re di Sciro, rievocate da Orlando, trovano il loro punto di contatto nel motivo del travestimento femminile. Ercole e Achille, così, cedono le vesti e le armi che li contraddistinguono e li identificano come uomini e come eroi per appropriarsi di un *habitus* – un insieme di vesti e accessori, e ancora di corrispondenti maniere e stili di comportamento – proprio del genere opposto.

Il tema rilevato rappresenta una tra le cifre peculiari e caratteristiche del teatro attico antico, dove eroine e divinità sono agite da interpreti rigorosamente di genere maschile. Dalla pratica teatrale alla mimesi drammaturgica, parimenti, il ricorso al travestimento femminile da parte di personaggi di genere maschile costituisce una risorsa non indifferente per gli autori teatrali di quinto e quarto secolo a.C., un tratto distintivo ricorrente negli intrecci di tragedia, commedia e dramma satiresco.

Per un singolare gioco di somiglianze indirette e inconsapevoli riprese, l’ottonario “sotto spoglie di Donzella” costituisce una verosimile “libera versione lirica” di un verso tratto dal prologo delle *Tesmofoiazuse* di Aristofane: Εὐρ. λάθρα, στολήν γυναικὸς ἠμφιεσμένον [*Thesm.* 92 Austin, Olson]. Ciò è supportato dalle analogie lessicali riscontrabili, ad esempio, con la traduzione in endecasillabi del medesimo verso realizzata dal conte Coriolano Malingri di Bagnolo nelle sue *Tesmoforeggianti* del 1850: “Euripide: Chiuso, ed involto infra donnesche spoglie”³.

L’affinità proposta isola la prima di numerosissime attestazioni del travestimento femminile da parte di personaggi maschili in una commedia che si sviluppa e si struttura proprio intorno al cosciente, scoperto e divertito recupero in parodia di moduli drammaturgici e scenici tratti dal parallelo e contemporaneo genere tragico. Per questo motivo, insieme alla restante produzione aristofanea e più generalmente comica antica, le *Tesmofoiazuse* spiccano quale privilegiato serbatoio di informazioni per numerosi aspetti del fenomeno performativo attico nel suo complesso.

Da ciò la scelta del titolo. “Sotto spoglie di Donzella”, così, si configura come una formulazione efficace per riassumere l’argomento della presente ricerca, dedicata

³ Malingri di Bagnolo 1850, 246.

ai costumi e all'attrezzatura femminile nella Tragedia Attica: una dimensione declinata e affrontata nelle sue due principali – e apparentemente contraddittorie – accezioni, il corredo di capi di vestiario e oggetti *delle* donne e, ancora, il travestimento *da* donne compiuto ad opera di personaggi maschili.

1. Introduzione

La Tragedia Attica è prima di tutto teatro. L'apparente tautologia di questo enunciato contiene in sé il complesso sistema di codici indipendenti pur interdipendenti – poetico, verbale, mimico, gestuale, musicale, lirico, coreografico, scenografico, scenotecnico, costumistico, attrezzistico – sottesi al fenomeno performativo attico di quinto e quarto secolo a.C., convergenti nei momenti di composizione, produzione, esecuzione e fruizione della rappresentazione – lo “spettacolo teatrale” [Di Benedetto, Medda 1997] –, funzionali nella composizione e nella veicolazione di senso, contenuto e significato e direttamente o indirettamente testimoniati nelle fonti testuali e figurative su cui si fonda la tradizione teatrale antica.

Nell'ambito di questo composito e polisemico sistema, l'insieme costituito dagli elementi di costume e attrezzeria in azione nei drammi si configura come una tra le componenti più rilevanti nella dimensione spettacolare, vero e proprio *medium* concreto che veicola la materializzazione sulla scena teatrale di dèi, eroi e personaggi del mito e del dramma, interpretati e impersonati dagli attori. Il travestimento tragico ha costituito e costituisce fulcro e oggetto di interesse privilegiato per una molteplicità di approcci, prospettive, metodologie e discipline, dalla filologia alla drammaturgia, dalla storia all'archeologia, dalla teoria teatrale alle scienze cognitive, un panorama di istanze, prodotti e operazioni scientifiche di cui si offre di seguito una sintetica ricognizione selettiva, intesa a evidenziare, senza alcuna pretesa di esaustività, gli apporti e gli snodi critici fondamentali nella storia degli studi per l'argomento della presente ricerca.

1.1. Storia degli Studi

Il repertorio di documenti testuali e iconografici, distribuiti entro un intervallo cronologico e geografico i cui estremi comprendono l'Atene classica e Roma imperiale su cui si fondano le nostre conoscenze in materia, risulta sostanzialmente allestito e sistematizzato fin dalla prima, importante edizione dei *Dramatic Festival of Athens* di Sir Arthur W. Pickard Cambridge [Pickard Cambridge 1953], monumentale opera dedicata alla storia delle celebrazioni religiose e festive ateniesi in occasione dei concorsi drammatici. Questo fu oggetto di riedizione, revisione e aggiornamento nel 1968 a cura di J. Gould e D.M. Lewis [Pickard Cambridge 1968]. Le evidenze relative ai costumi della tragedia e del dramma satiresco sono qui raccolte, organizzate e presentate con attenzione a una loro corretta contestualizzazione, a scanso di fraintendimenti derivanti da considerazioni anacronistiche, e perciò inaccurate e inattendibili [Pickard Cambridge 1968, 177-209].

Il primo contributo monografico interamente dedicato all'attrezzatura tragica è costituito dalla dissertazione *Das Requisit in der griechischen Tragödie* di Joachim Dingel [Dingel 1967], i cui contenuti sono in seguito ripresi in forma abbreviata dallo studioso in un saggio di più ampia divulgazione [Dingel 1971]. Strutturata in due sezioni – *Archäologie der Requisiten* e *Dramaturgie der Requisiten* –, a dispetto dei titoli l'indagine verte esclusivamente su testimonianze testuali: le informazioni ricavabili sulla tipologia e sull'uso di maschere, costumi, attrezzi e arredi scenografici mobili di varia dimensione contenute nelle tragedie e negli altri documenti para-teatrali sono catalogate e inserite in un discorso che integra nella drammaturgia tragica tutti gli elementi di scena, compresi dall'autore nella definizione di *Requisit*.

I materiali di scena trovano spazio nella trattazione dedicata nel 1977 da Oliver Taplin alla meccanica delle entrate e delle uscite dei personaggi nello *Stagecraft of Aeschylus*, una pubblicazione che segna l'avvio della corrente di *Performance Studies* applicata al teatro antico, e alla tragedia attica in particolare:

In the case of many props, movements, and gestures, which are clearly marked in the texts of the plays and are important to them, one may fairly

ask what would be the point of *not* representing them naturalistically. [...] It is not difficult to think of stage properties which are so imbued with dramatic significance that it would do positive harm to the play in performance if they were not straightforwardly represented.

[Taplin 1977, 36]

L'argomentazione di Taplin recupera e si avvale degli *stage properties* a scopo esemplificativo, nella formulazione della teoria sulla "significant action" che intende il rapporto fra il testo tragico e l'azione scenica in termini di perfetta, didascalica corrispondenza, rendendo il primo registrazione grafica esaustiva della seconda, un assunto assoluto – e come tale riduttivo –, destinato a suscitare forti reazioni, di adesione così come di critica:

The relation between text and action is not always straightforward and is not uniform. [...] It would be a good start if it could be broadly accepted that the words, if we know how to use them, give the significant action, and that there was no significant action other than that indicated by the words. [...] I do not know of a single stage action in Greek tragedy which is essential to the play and yet has to be assumed without any indication from the text. It is true that not only directors in the theatre but scholars in their commentaries have alleged all sorts of other stage business, both decorative and significant, which are not sanctioned by the text: but I do not know of one single instance which is inevitable, which must be accepted for the play to work. In every case the considerations which led to the positing of the stage instruction can be otherwise explained. And if every action which would have to be assumed in any case is, in fact, indicated in the words, then it is a fair working hypothesis, though it is not logically entailed, that there were not other important actions which are not signed in the text.

[Taplin 1977, 28-30]

Costume e attrezzeria, ancora, costituiscono il serbatoio da cui sempre Taplin attinge per la costituzione del discorso sugli oggetti di riconoscimento nella tragedia contenuto in *Greek Tragedy in Action* [Taplin 1978, 77-100]; qui lo studioso intende

props e *costumes* quale mezzo espressivo concreto e visibile adoperato nella trasposizione spettacolare della drammaturgia, una funzione a maggior ragione accresciuta e sottolineata dall'esiguità d'uso – testuale – dei materiali di scena da parte dei tragediografi:

The tragedian isolates a brief sequence of crucial, catastrophic events; and in such circumstances, fraught with change and destruction, special objects are likely to be brought out of safe keeping, to be used, destroyed, worn, and handed on to others. Props and costumes are a particularly straightforward means for the dramatist to put his meaning into tangible, overt form. As with all stage business the Greek tragedians are sparing in their use of stage properties, but this very economy throws more emphasis on their employment.

[Taplin 1978, 77]

L'importante ed estesa premessa metodologica di Martin Revermann allo studio sulla teatralità, sulle tecniche drammatiche e sui contesti performativi della Commedia di Aristofane [Revermann 2006] sottopone l'impostazione e l'approccio performativo ai testi tragici di Taplin a un processo di puntuale scomposizione e messa in discussione dei loro principi fondanti rilevando, tra i suoi punti deboli, la problematica circolarità evidente nella ricostruzione di un discorso performativo basato su transcodificazioni testuali, selettive dunque incomplete, e la conseguente, impropria gerarchizzazione che prevede il primato del testo sulle altre componenti della rappresentazione, funzionanti in larga parte in regime di controcena agita e oggetto di accidentale ovvero deliberato oblio da parte della tradizione.

Destruendo l'idea della "significant action", Revermann intende l'esperienza teatrale antica come momento di attiva partecipazione congiunta da parte tutti i fattori in gioco nell'esecuzione – *stage properties* inclusi –, introducendo il concetto di semiotizzazione dell'evento spettacolare:

During a performance everything matters: every sound, every movement, every spatial arrangement, every prop, everything a character says or does. Nothing is insignificant. Theatre audience, to deploy a vivid metaphor, are

continually floating in a sea of meaning. This intense, at times perhaps even overwhelming richness – sensual, emotional, cognitive – is part of what makes the theatrical event appealingly unique.

[Revermann 2006, 50]

L'ipotesi operativa avanzata da Revermann prevede dunque l'applicazione di categorie proprie della semiotica teatrale moderna¹ al fenomeno performativo attico, da cui il riconoscimento dello statuto di segni per le diverse componenti della rappresentazione:

Theatrical signs can be variously classified. [...] Another common typology, which has its root in the work of Peirce, makes the relationship between a sign and its referent the defining criterion and distinguishes between *icon*, *index*, and *symbol*. Iconic signs stand to their referent in a relationship of similarity or analogy. [...] Indexical signs have a spatial or temporal (including causal) connection with their referent. [...] The link of a symbolic sign to its referent is established by cultural rules and conventions.

[Revermann 2006, 39]

Distanziandosi da questioni proprie del concreto *stage business* e rimarcando la nostra conoscenza dei materiali teatrali in azione nella tragedia attica in primo luogo come oggetti testuali, inseriti e operanti nel sistema della drammaturgia, Colleen Chaston a sua volta [Chaston 2010] si concentra sugli aspetti cognitivi propri di tre *tragic properties*, da intendersi in senso lato e in accezione espansa – gli scudi nei *Sette contro Tebe* di Eschilo; l'urna con le ceneri di Oreste nell'*Elettra* di Sofocle; la maschera di Dioniso nelle *Baccanti* di Euripide –, e dell'immaginario da questi potenzialmente scaturito in favore degli spettatori:

Of the array of visually perceived and mental images in the performance of tragedy, visual and mental props represent possibly the most clearly

¹ Sulla semiotica teatrale, *ex all.*, Elam 1980; De Marinis 1982.

defined and concrete of tragedy's images. As an economical, sustained and spatially defined source of the visual the prop may provide a 'control' for examining the connection between visual imagery and the spectator's intellectual experience of tragic drama. [...] By presenting 'image' as an adjunct to 'word' this work suggests that, for some spectators at least, image may constitute a particularly memorable cue to meaning in the play. Further, I propose that the prop images discussed facilitate conceptual change and the making of new meanings. As symbols the props function as conventional metaphors; their reconstrual lends itself to the making of novel metaphors.

[Chaston 2010, 1-2]

Del 2011 è l'agile, seppur non leggera, monografia *Costume in Greek Tragedy* di Rosie Wyles, uno studio che costituisce un felice connubio tra differenti punti di vista sull'argomento. Considerando il titolo in accezione collettiva, l'autrice compone una ricognizione sulle testimonianze iconografiche relative a costumi, maschere ed elementi di attrezzatura tragica, offrendo interessanti spunti sul reperimento e sul trattamento concreto dei materiali di scena nelle fasi precedenti e successive alle rappresentazioni. La parte dedicata a questioni di drammaturgia, cui si connette una sezione incentrata sulla ricezione culturale del costume tragico attraverso nuovi allestimenti e produzioni, è caratterizzata da una forte impronta semiotica, come dichiarato dall'autrice fin nell'introduzione:

Costume was one of the most significant elements in fifth-century performances of Greek Tragedy. [...] we can imagine that much of the visual impact came from the masks, costumes, and props used to represent the characters on stage. But the significance of costume goes beyond its contribution to the visual or aesthetic aspect of tragedy, since, in fact, it played an essential part in the creation of meaning in these productions. [...] The fifth century playwrights themselves display an interest in the theory of what is now termed 'semiotics', the signs used in a performance, and within their plays explore the question of how costume operates. [...] What emerges [...] is a sophisticated language of costume, capable of producing many different dramatic effects, layers of meaning, and

comments on theatre. This language of costume, and the techniques for its exploitation developed by the fifth-century tragedians, form a part of the foundations for semiotics in our theatre today.

[Wyles 2011, 1]

Il ricorso ad argomentazioni semiotiche fin qui riscontrato contraddistingue alcune fra le più recenti operazioni critiche e scientifiche prodotte sull'argomento. In esse la riflessione teorica condotta sul travestimento tragico investe e affronta in maniera specifica e consapevole questioni terminologiche e di definizione, istituendo una stretta correlazione tra denominazione delle entità e loro funzione. Gli studiosi operano in tal senso una netta e rigida distinzione tra le categorie fluide, permeabili e parzialmente sovrapponibili di "costume" e "attrezzaria", un dato lemmatizzato e apprezzabile già nella lessicografia specialistica come si evince dalle corrispondenti voci compilate da Virgilio Marchi e Cesare Garboli per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* a cura di Silvio d'Amico:

Attrezzaria (fr. *accessoires*, ingl. *hand props*): È il complesso degli oggetti minuti che servono alle necessità della scena. Alcuni di essi sono attinenti al completamento del figurino.

[Marchi 1954]

Costume: Nello spettacolo, è ciò che l'attore indossa o porta in funzione dell'azione che è chiamato a svolgere, o meglio è tutto ciò che lo caratterizza esteriormente: non solo l'abito dunque, ma il trucco, la maschera, gli accessori e gli ornamenti, l'atteggiamento stesso dell'attore-personaggio nella sua tipicità.

[Garboli 1956]

Nella sua tesi di dottorato discussa presso l'*Ecole Normale* di Lione e dedicata alla drammaturgia dell'oggetto nel teatro tragico di quinto secolo a.C., Anne-Sophie Noel s'interroga sulle possibili nomenclature, antiche e moderne, cui rapportare il complesso dei *realia* teatrali comprendente costume, attrezzaria e arredo scenico con l'eccezione delle maschere indossate dagli attori, escluse per la loro natura fittiva, come tale assimilata e fusa con le sembianze effettive dei personaggi interpretati

[Noel 2012]. La soluzione ricade sul ricorso al polisemico e omnicomprensivo “oggetto”, un termine che, nelle dichiarazioni della studiosa, risponde in maniera efficace al peculiare statuto proprio dei referenti, a un tempo testuali e materiali, da esso indicati:

Notre approche dramaturgique se fonde d’abord sur l’étude dramatique des textes tragiques, puisque c’est sous cette seule forme que nous avons accès aux tragédies. Parler d’« objet » permet précisément de se situer à l’articulation du texte et du spectacle, à la différence des termes de costumes, d’accessoires, de décor qui relèvent déjà des moyens techniques mis en œuvre dans la représentation théâtrale. [...] En choisissant le terme d’« objet », nous nous inscrivons délibérément dans une approche dramatique de cette réalité à l’intérieur de la fiction tragique, sans que cela nous empêche néanmoins de désigner également par le même nom les réalités matérielles qui actualisent dans une forme concrète l’objet dramatique sur la scène.

[Noel 2012, 22-23]

La questione è sviluppata da Revermann in un contributo sui materiali di scena, *Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects*, [Revermann 2013], contenuto in un volume collettaneo dedicato alla *Performance* nel teatro greco e romano [Harrison, Liapis 2013]. L’oscillazione tra *props* e *stage object* riscontrabile nel titolo corrisponde, nelle intenzioni dell’autore, alla rivalutazione dell’importanza degli elementi di costume e attrezzeria rispetto al portato di implicazioni suggerite, per via (para)etimologica, dalle denominazioni d’uso corrente tradizionalmente adoperate:

Stage properties become far more than secondary meaning-generating systems, as is implied by the terms “properties/props (suggesting an adjunct of some sort) and even more so by its French equivalent “accessoire”

[Revermann 2013, 82]

Quest'argomentazione riproduce analoghe considerazioni formulate dalla recente critica teatrale sull'argomento, come è possibile riscontrare nel capitolo ascrivito agli *Objects in Performance* della monografia di Gay McAuley dedicata allo spazio della rappresentazione:

The words *prop* and *property* convey in themselves a suggestion of the range of functions objects have traditionally filled: both a support (or prop) to the actor and a means of bodying forth certain qualities (or properties) pertaining to a character, place, or situation. The French term *accessoire* suggest an additional factor: it implies that props are in some sense a secondary means of expression, they are accessories, things that can assist the actor but that are not essential to the communication that is occurring.

[McAuley 1999, 175]

In maniera coerente rispetto a quanto precedentemente sviluppato nella monografia del 2006, Revermann insiste su un approccio semiotico agli oggetti di scena – “props self-evidently function as communicative systems in their own right” [Revermann 2013, 79] –; a questo sono accostate considerazioni sulla loro agentività narrativa e comunicativa – “I see them [*sc.* the props] namely as visualized mini-narratives in their own right, as stage objects with “stories to tell” [Revermann 2013, 80]:

As detached (or detachable) and tangible physical entities of some durability, props tend to have a continuity and presence on stage not normally shared by more ephemeral elements of theatrical communication such as words or gestures. The power of props resides not least in the fact that, *qua* not being based on verbal codes, they are immensely communicable, more communicable in fact than language itself. [...] Props, as mini-narratives in their own right, are principal focalizers which bundle and condense meaning. They often bring a history to a play, apart from acquiring such while dramatic attention is being lavished on them. Like all theatrical signs, props can, to use semiotic jargon, be polyfunctional as indexical, iconic and symbolic signs (possibly all three at

the same time). They are also mobile signs, meaning that they are capable of replacing any other sign system.

[Revermann 2013, 80-82]

Lo studioso, ancora, ridimensiona le considerazioni già di Taplin sulla scarsa occorrenza di oggetti e materiali di scena nella tragedia, riconducendo questa caratteristica alle specifiche proprie della registrazione grafica dei drammi:

Clusters of objects, it would seem to me, are rare in tragedy. Or, put more accurately and cautiously, they rarely get the kind of textual attention—the only guideline we have in the absence of stage directions—which clustered objects can get in comedy (the Agathon scene in *Thesmophoriazusae* is a good example).

[Revermann 2013, 84]

Considerando la loro duplice esistenza tanto nella dimensione visiva quanto in quella narrativa, inoltre, Revermann situa la sua proposta di analisi su costume e attrezzeria “within an interesting nexus of visual, performative and textual poetics” [Revermann 2013, 85] e discute il carattere artificiale del mimetismo, del naturalismo e del realismo tragico, rapportando la presenza drammaturgica e l’insistenza testuale degli oggetti di scena alla “theatricality of the theatre”:

This may well be one of the reasons why props are regularly dwelt on in the scripts themselves: in this kind of theatre stage objects *need* text in order to catch an audience’s attention and to acquire the theatrical significance that the playwright wants to invest them with.

[Revermann 2013, 85]

Publicato nel medesimo volume del saggio di Revermann, il pur sintetico contributo monografico di Rob Tordoff *Actors’ Properties in Ancient Greek Drama: An Overview* [Tordoff 2013] costituisce a oggi l’approfondimento più esaustivo – e problematico – in materia di costume e attrezzeria scenica nella produzione teatrale greca. L’esposizione analitica della gradazione di materialità quantitativa e qualitativa propria della drammaturgia tragica e comica attica è preceduta e introdotta da un

approfondimento volto al recupero di una valida definizione operativa per l'oggetto dell'indagine, un'esigenza stringente e necessaria, intesa a ovviare a un difficile, imprescindibile compito: “to separate props from all the other things on the stage; it is all too easy to blur props into the background or the scenery of a play or to bundle them off into the tiring house along with costumes” [Tordoff 2013, 92].

Tordoff sottopone così a vaglio critico le definizioni, più o meno estensive, che lemmatizzano la voce *prop/property* in alcuni tra i principali prodotti scientifici dedicati alla tradizione teatrale inglese moderna – “any portable article of costume or furniture, used in acting a play” [Bosonnet 1978,10]; “appurtenances worn or carried by actors” [Bevington 1984, 35]; “all the moveable physical objects of the stage” [Harris, Korda 2002, 1] – e produce un a fondo specifico sulla trattazione, a forte matrice semiotica, costituita da Robert C. Ketterer sugli *stage properties* nella commedia plautina [R.C. Ketterer, 1986a; R.C. Ketterer 1986b; R.C. Ketterer 1986c], ricavando da questa una prima definizione su cui impostare le proprie considerazioni:

All props, like all the objects on stage, have a basic denotative function; upon this foundation, further (connotative) functions may be built. In the language of theatre semiotics, the denotative function of a prop is to represent an object in the fictively constructed world of the play. Every object placed on the stage appears to the audience as a sign of some thing in the fictive world of the play. [...] Ketterer suggests that where “a prop has only a denotative function, it is essentially scenery. It is there to lend verisimilitude to the scene and completes the stage picture” [Ketterer 1986a: 207]. Some props have further connotative functions: “labelling” an actor or a scene, or serving a “symbolic” function [Ketterer 1986a: 208]. [...] A symbolic function of a prop is a further step from relatively concrete connotations of time, place, circumstances, or character to connotation of abstract concepts. [...] Ketterer’s definition of props runs as follows: “[Props] are the objects carried on and off stage during the course of the play, and usually, though not always, distinct from costumes and masks which, like scenery, remain permanent for the characters.” [Ketterer 1986a, 193]. The essential point is that props are things manipulated by the actors to create visual meaning (frequently causing them to appear on

and depart from the stage) during the performance. This is my preferred definition of a prop for general purposes, but I need to draw a few further distinctions for the special aims of the present discussion.

[Tordoff 2013, 92-93]

Lo studioso concorda sul criterio distintivo avanzato da Ketterer e impostato sul riscontro di fisica interazione tra i materiali di scena definibili *props/properties* e l'interprete/personaggio che se ne avvale, e sostiene in tal senso tanto una netta separazione gerarchica tra elementi di attrezzatura e di costume, quanto il primato comunicativo e semiotico dei primi sui secondi, pur discutendo e stemperando la differenziazione dal semiologo plautino tra statuto denotativo e connotativo:

It is tempting to think of props as objects with strong connotative functions, and much work touching on props in Greek drama implicitly or explicitly adopts such a definition, focusing only on objects with symbolic functions (i.e. props endowed with the greatest connotative significance) to the exclusion of more mundane objects. The problem begins, in my view, with the distinction between denotation and connotation. I am inclined to doubt that anything on the stage can have only a denotative function; even objects placed in the background carry implications for the audience about the nature of location in which the scene is set (a vase never touched by the actors will appear a more or less rare and expensive piece, for example), and even minor details of costume transmit some information about the character wearing them. [...] Connotative functions may be stronger or weaker, but they are inescapably present. The weaker the connotative functions of any item are, the greater the temptation will be to assimilate it to scenery or costume. [...] Props should not be defined exclusively as objects that have strong connotative functions, especially symbolic functions, because they are frequently indistinguishable in kind from other objects on stage until the moment in the drama when the action invests them with greater significance.

[Tordoff 2013, 94-95]

Ciò che appare come una concessione e un'apertura in favore del concetto di semiotizzazione teatrale è bruscamente smorzato e rettificato nella formulazione di due proposte di definizione che insistono nel dividere e considerare indipendentemente il costume dall'attrezzeria, un tentativo ermeneutico la cui portata è da calibrare in vista delle differenti prospettive, ora semiotiche ora concrete, da cui la dimensione dei materiali di scena è avvicinata:

1. *An object or collection of objects that is at any point moved in any way directly or indirectly by an actor on to or off the stage or from one part of the stage to another and is not at the same time being worn is considered a prop. [...]*
2. *An object or collection of objects carried by an actor but never manipulated in any way is considered a prop if it has some ordinary potential use, which will usually be exemplified in another instance in ancient Greek drama. [...]*

If the methodology and focus of a study of props is developed from the semiotics of theatre performance, then a narrow definition of a prop such as that proposed above is warranted, and the analysis may justifiably zoom in even further, focusing on props that have the most significant impact on the audience, setting scenes, advancing the action, characterizing the *dramatis personae*, or fulfilling a symbolic function. If, on the other hand, the interest is in the total materiality of the stage production, then a more capacious definition may embrace props, costume, and scenery, in fact everything on stage [...]. In the former case, it is likely that the role played by the prop will have left its mark on the text, though that will not always be true.

[Tordoff 2013, 95-97]

L'operazione di Tordoff – definita dallo stesso come “complex and artificial” [Tordoff 2013, 94] – appare perfettibile se si procede con lo sviluppo e l'argomentazione di alcune delle implicazioni contenute negli snodi teorici e concettuali su cui è impostata.

In primo luogo, sulla scorta del concetto di semiotizzazione dell'esperienza comunicativa corrispondente all'evento teatrale, risulta arbitraria e inconsistente la distinzione gerarchica prodotta tra attrezzatura e costume, uno scarto inteso e realizzato tra ciò che ha significato e ciò che non lo possiede, tra quanto è fondamentale e quanto invece è accessorio. L'imposizione di una tale categorizzazione ridimensiona le possibilità di apprezzare le rilevanti soluzioni espressive affidate agli elementi di costume nella drammaturgia tragica, entità potenzialmente capaci, nel *continuum* dinamico della rappresentazione, di dotarsi della medesima valenza semiotica attribuita agli attrezzi di scena propriamente detti, di "diventare" *stage properties*, secondo le considerazioni avanzate da Andrew Sofer nell'introduzione metodologica alla sua monografia sulla *Stage Life of Props*, discutendo la definizione di *prop* lemmatizzata nell'*Oxford English Dictionary*:

"Prop: [a]ny portable article, as an article of costume or furniture, used in acting a play: a stage requisite, appurtenance, or accessory". Such a capacious definition fails to distinguish between props and other onstage items. A prop can be more rigorously defined as *a discrete, material, inanimate object that is visibly manipulated by an actor in the course of performance.* It follows that a stage object must be "triggered" by an actor in order to become a prop [...]. Thus a hat or sword remains an article of costume until an actor removes or adjusts it, and a chair remains an item of furniture unless an actor shifts its position.

[Sofer 2003, 11-12]

In secondo luogo, il ricorso di Tordoff – già di Ketterer (e Sofer) – all'interazione fisica tra l'attore e i materiali di scena quale unico criterio discriminante per l'individuazione degli *stage properties* tra le entità inanimate e concrete occorrenti nel corso di una rappresentazione, limita fortemente il potenziale di un discorso performativo tramandato attraverso forme di registrazione e transcodificazione che privilegiano soltanto alcune componenti dell'evento teatrale originario, presupponendo di fatto la perfetta aderenza ed esaustività degli indizi rintracciati nei testi rispetto all'azione, privata così della sua dimensione di controcena. Oltre, e a fianco, della concreta manipolazione, altre potenziali forme di interazione tra attore e materiali di scena sono identificabili quale *medium* per la trasformazione effettiva di

costume e attrezzeria in “oggetti” semiotici, latori di senso, come avanzato da McAuley:

In general it can be said that the stage object is inanimate, and it is either brought into the presentational space by an actor, or is already present. Furthermore, it is of such a nature that it can be touched, moved, or displaced by an actor. The crucial factor in defining the stage object is thus human intervention, [...]. A thing on the stage becomes an object if it is touched, manipulated, or even simply looked at or spoken about by an actor.

[McAuley 1999, 176]

Il riconoscimento della validità del riferimento verbale ai materiali di scena da parte degli interpreti, indipendentemente da un eventuale impiego strumentale degli stessi, permette così di reintegrare a pieno titolo, in un discorso sugli oggetti concreti funzionali alla significazione teatrale, tutti gli elementi a corredo dei personaggi la cui visibile presenza è suggerita tramite menzione/registrazione testuale.

L'a fondo analitico condotto sulle specifiche del contributo di Tordoff pone in risalto le molteplici, talvolta contrastanti, possibilità di inquadramento dell'oggetto del presente studio. Gli approcci al fluido complesso di materiali concreti pertinenti agli interpreti teatrali di quinto e quarto secolo a.C. risultano inevitabilmente influenzati dall'irriducibile approssimazione che distanzia i *designata* dai *designantes*, un repertorio di categorie, definizioni, nomenclature, terminologie e relative metodologie – “costume”, “attrezzeria”, “*prop/property*”, “*accessoire*”, “*Requisit*”, “oggetto” etc. – dal peso storico-linguistico non indifferente, riferito a specifici ambiti e contesti di impiego nel campo della pratica e della teoria teatrale. Particolare cautela sarà quindi da porre nell'applicazione, tutta convenzionale, di tali etichette alle specifiche proprie di un fenomeno teatrale – la Tragedia Attica – analogo ma non identico a quelli da cui derivano le suddette denominazioni, evitando azzardate sovrapposizioni e forzature nell'interpretazione.

A titolo esemplificativo, quale prova del rischio di circolarità e contraddizione interna a tali operazioni esegetiche, è possibile produrre le definizioni – invero e in un

certo senso le *non* definizioni – di *Costume* e *Prop* contenute nella recente *Encyclopedia of Greek Tragedy* curata da Hanna M. Roisman e compilate rispettivamente da L. Lewellin-Jones e C.A.E. Luschnig. Il carattere generico e poco perspicuo appare evidente se confrontato con le voci generali corrispondenti – compilate da M.W. Smith e J. Barnes – tratte dalla *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* curata da Dennis Kennedy:

Costume: [...] The clothing of particular types of figure in artistic representations, or specific types of outfit, particularly stage costumes and divine attributes.

[Lewellin-Jones 2013]

Costume: Distinctive clothing for individuals or group of performers, a visual presentation of character or idea through clothed physical appearance.

[Smith 2004]

Props: Props (or stage properties) are physical objects, other than scenic fixture and furniture and the mask and costumes worn by the actors, that are used in the performance of a play. They are distinguished from objects that, though not physically present, are significant to the plot, and must be mentally pictured by the audience (see also Notional Props). Sometimes there is overlapping: for example, a mask may become a prop [...]; the costume may start as a prop [...]; the actual prop (or more accurately what is imagined inside the physical prop) may become a costume in a reported scene [...]; a notional prop [...] may finally become real. Sometimes [...] clothing is so prominent that it is almost a prop. [...] Props are few but dramatically significant. They may determine the character of scenes or whole plays [...]; they may cause plot twist or suggest an alternate plot [...]; they may refer to scenes in earlier tragedies.

[Luschnig 2013]

Prop: Objects visible in the performance space that are not scenery or costume. *Personal or hand props* are carried on and off by particular actor

[...]. *Set props* are preset on the stage [...]. *Dressing props* are set props not textually required.

[Barnes 2004]

Il lemma *Props* di Luschnig, in particolare, registra un significativo scollamento tra la descrizione, sintetica ma efficace ed effettivamente rispondente alla funzionale e funzionante commistione di costume e attrezzeria riscontrabile nella drammaturgia tragica – cui corrispondono due altrettanto sintetici ed efficaci elenchi, *Types of Props* e *Catalogue of Props* –, e la rigida bipartizione tra *props* e *costume* affermata nella definizione, una separazione che riprende pressoché *verbatim* la voce di Barnes, richiama la distinzione propria di alcuni approcci teorici e semiotici e risponde alle esigenze concrete di organizzazione produttiva e distribuzione di incarichi, competenze e responsabilità proprie della produzione teatrale contemporanea, come efficacemente esemplificato dall’attrezzista Eric Hart nel capitolo *What a Prop is?* che apre il suo manuale pratico, una guida professionale dedicata al *Propmaking*:

A prop is a physical object that an actor uses during a performance. [...] Scholars love to play with all the grey areas of what a prop is or isn’t, or speculate about when a real object turns into a prop, but we don’t have to deal with these theoretical question. We just need to know what we are making. [...] Whatever the actor wears is a costume, and whatever is inherent to the place of the performance is the scenery. Any physical “thing” other than the actor, costume and scenery is a prop. [...] The question of which elements are provided by the scenery department and which are provided by the props department can sometimes be ambiguous. [...] The same is true of costumes, as people may wear items that are not technically clothes [...] A *hand prop* is a prop handled by an actor. These are frequently mentioned in the script and help tell the story. [...] A *costume prop* is an item or accessory other than a piece of clothing that is part of a costume. [...] The distinction between a costume prop (or *propstume*) and a hand prop can be murky; typically, a costume prop is used to create a sense of character and appears in the costume designer’s rendering, while a hand prop appears in the script and is used to drive the plot forward. [...] A *set prop* is a large movable object located on the set.

[Hart 2017, 1-2]

In risposta a questa tendenza diairetica, ancora, nelle più recenti operazioni scientifiche è possibile notare il ricorso a considerazioni e definizioni che intendono sinotticamente gli elementi di costume e attrezzatura scenica tragica come parti di un unico insieme collettivo, un sistema organico e composito di costituenti. Questa condivisibile – e di fatto condivisa – soluzione, prossima e corrispondente all’equiparazione funzionale e strumentale – se non tipologica e materiale – tra gli oggetti teatrali proposta da parte della discussione semiotica espressa in materia, costituisce il potenziale referente concreto cui rimettere un ambito semantico ed etimologico di lessemi greci la cui attestazione, occorrente nelle fonti teatrali, meta-teatrali e para-teatrali che ci informano sugli aspetti performativi della tragedia attica, testimonia per essi l’impiego in rapporto ai materiali di scena.

Tra tali voci, spicca il binomio σκεῦος | σκευή, argomento di successivo approfondimento. Menzionato da Wyles – “The Greek word *skeue* is a general term for equipment and could, in fact, be used to refer to the mask or the costume or the props, or all three together” [Wyles 2011, 41] –, vagliato e scartato da Noel [Noel 2012, 20-22] per la sua presunta intraducibilità (ovvero per la sua efficace, rilevante resistenza rispetto alle briglie ermeneutiche delle moderne nomenclature) – “n’a pas d’équivalent en français, et toute tentative de traduction se révélerait imparfaite – « costume » ne nous paraît pas beaucoup plus satisfaisant qu’« accessoire » ; ce substantif grec désigne des réalités qui excèdent les limites de notre étude” – e ancora perché “situe d’emblée l’étude dans la perspective d’une analyse du spectacle” [Noel 2012, 22], esso è recuperato – e tradotto! – da Brigitte Le Guen e Sylvia Milanezi, curatrici di una raccolta di contributi intitolata all’*appareil scénique dans les spectacle de l’antiquité*:

“Ouvron le *Dictionnaire pittoresque et historique du théâtre ed des arts qui s’y rattachent* qu’Arthur Pougin fit paraître en 1885 et arrêtons-nous un instant à la notice « appareil scénique ». Selon la définition qui en est donnée, l’expression renvoie à « la réunion de tous les élément matériels qui concourent à la beauté du spectacle, et dont l’emploi intelligent tend à frapper l’imagination du spectateur et à lui donner le sentiment de la réalité

des choses qui sont offertes à sa vue ». C'est à peu de choses près ce que le Grecs d'autrefois désignaient par le terme générique de *skeuè*. Il embrassait non seulement les vêtements, les masques, les objets portés par un personnage, mais aussi les éléments du décor – cadavres, tables, chaises, portes – jusq'aux machines de scène. Et vu que l'utilisation de l'attirail dramatique dans les spectacles de l'Antiquité était dictée tant par les conventions théâtrales que par l'intrigue, il serait totalement erroné de le tenir pour un ensemble d'accessoires que l'on pouvait, à sa guise, remplacer ou éliminer.

[Le Guen, Milanezi 2013, 17]

A completamento di questa sintetica rassegna bibliografica ragionata, si da notizia di tre ultime pubblicazioni, in ordine di tempo, inerenti alla materia argomento della presente investigazione: il capitolo intitolato *Costuming and Properties* nella ricognizione di Melinda Powers *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates* [Powers 2014, 79-98]; la monografia di Melissa Mueller *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy* [Mueller 2016]; il volume *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, una collettanea curata da Alessandra Coppola, Caterina Barone e Monica Salvadori che raccoglie gli interventi occorsi durante le omonime Giornate internazionali di Studio tenutesi presso l'Università degli Studi di Padova nel dicembre 2015, prodotto conclusivo e momento di divulgazione scientifica di un Progetto di Ricerca [Coppola, Barone, Salvadori 2016].

In quest'ultimo, in particolare, il ricorso nel titolo alla categoria di “oggetto” mette a fuoco tanto la convergenza di punti di vista e interessi comuni quanto l'ampio e variegato insieme di referenti e relative valenze compresi entro tale denominazione, come riassunto ed esemplificato dalle curatrici:

Competenze diverse e complementari (iconografia, drammaturgia, storia politica) hanno contribuito a esaminare da varie angolazioni, tanto nella tragedia quanto nella commedia, la funzione dell'oggetto scenico e la sua capacità comunicativa. [...] In questa ricerca collettiva l'oggetto scenico è inteso in senso ampio, come qualunque cosa materiale che contribuisca

alla performance nella comunicazione non verbale, svelando meccanismi scenici o dettagli drammaturgici non esplicitati dalle parole degli attori ma necessari alla dinamica dell'azione. [...] In particolare è la valenza semantica dell'oggetto che qui ci interessa, il suo valore denotativo e connotativo sia in riferimento allo spazio [...] sia in riferimento ai personaggi: le armi, gli oggetti tenuti in mano o scambiati, gli elementi di riconoscimento ma anche i vestiti e le calzature, qualora svelino contenuti drammaturgici, sociali o politici non palesati verbalmente. L'oggetto è infatti partecipe della capacità espressiva del linguaggio, e anche lo travalica. Inoltre, l'uso moderato e mirato che ne fanno i drammaturghi enfatizza significati e risonanze. [...] La manipolazione dell'oggetto e la sua partecipazione alla performance possono essere indicativi di meccanismi scenici non esplicitati dalle parole degli attori ma necessari alla dinamica dell'azione. Riferimenti deittici, verbi di visione e azioni che richiedono la presenza di oggetti diventano, quindi, indizi preziosi. A volte poi l'oggetto scenico va immaginato come parte dell'azione o del dialogo anche se non viene affatto nominato: i contenitori di vario tipo, gli abiti che caratterizzano i personaggi rendendoli immediatamente riconoscibili [...]. In altri casi gli oggetti forniscono elementi spettacolari che agiscono in modo incisivo sull'emotività del pubblico [...] o viceversa possono veicolare messaggi subliminali acquisendo una funzione analoga a quella delle parole nel creare preziosi effetti di ironia tragica [...]. E ancora, l'oggetto può avere un valore metateatrale, in quanto concreto richiamo alla realtà extrascenica per gli spettatori a teatro.

[Coppola, Barone, Salvadori 2016a, 7-9].

I contributi sono accompagnati da tre appendici: la prima, una proposta di campionatura e catalogazione curata da Francesco Puccio, *Gli oggetti nelle tragedie superstiti* [Puccio 2016], “una schedatura delle tragedie che ci sono pervenute integre, una classificazione tripartita in cui sono stati distinti: 1) gli oggetti di scena verosimilmente impiegati dagli attori antichi [...]; 2) gli oggetti di cui si parla ma che probabilmente non dovevano essere presenti sulla scena e che, pertanto, erano solo oggetto di un'evocazione più o meno esplicita [...]; 3) gli oggetti descritti con funzione drammaturgica e di cui si può immaginare una presenza scenografica,

talvolta più rilevante, talaltra più difficilmente desumibile dal contesto [...]” [Puccio 2016, 305]; un’analoga operazione riguardante la Commedia, *Gli oggetti nelle commedie di Aristofane* [Castellaneta, Maffione 2016]; un’appendice monografica, ancora, curata da Monica Baggio, *Gli oggetti tra testo, teatro e immagini. Identità, ruoli, statuti* [Baggio 2016], che costituisce la più recente messa a punto sulla presenza e sulla funzione degli oggetti scenici nella questione relativa al rapporto fra la drammaturgia tragica attica e la successiva produzione ceramografica magnogreca.

Il secolare, acceso dibattito sulle modalità di trasmissione e infiltrazione culturale di temi, motivi e immaginario tragici nell’iconografia vascolare italiota e siceliota attraverso la circolazione di rappresentazioni e/o testi e/o altri artefatti di derivazione teatrale, con la sua ormai ben nota, tradizionale e ciclica contrapposizione, ora stemperata ora esasperata, tra le posizioni “filodrammatiche” e “iconocentriche” espresse dagli studiosi², si avvale degli attributi iconografici che contraddistinguono i personaggi dipinti sui supporti ceramici – maschere, costumi, attrezzeria – in qualità di marcatori o indicatori di teatralità, funzionali al riconoscimento delle raffigurazioni di derivazione tragica nel vasto repertorio più genericamente mitico.

Limitando e concentrando l’enumerazione alle operazioni scientifiche più recenti e rilevanti, Carmela Roscino argomenta, fra altri segni iconografici, a proposito di costumi, maschere, abiti e calzature nel suo contributo critico riservato all’enucleazione degli elementi di caratterizzazione teatrale [Roscino 2003] che correda il repertorio archeologico curato da Luigi Todisco *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* [Todisco 2003].

In qualità di attributi, le vesti e gli accessori tragici sono trattati con più ampio respiro e costituiscono oggetto di rinnovato e dettagliato approfondimento da parte della studiosa nella monografia *Σχήματα. L’abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico* [Roscino 2006]. A dispetto dell’apparente settorialità dichiarata dal titolo, l’autrice dimostra disinvolta padronanza interdisciplinare, tra questioni di storia del teatro, drammaturgia, archeologia e iconografia, consapevole dell’“importanza fondamentale rivestita dalle testimonianze archeologiche nella

² Sull’argomento, *ex all.*, Bordignon 2015, Seminario Pots&Plays 2015, Lo Piparo 2015a.

complessa e delicata operazione di ricostruzione degli aspetti performativi del teatro antico” e diretta artefice del “rinnovato interesse per l’abbigliamento utilizzato in scena dagli attori, inteso sì nel suo aspetto più puramente antiquario – secondo l’impostazione tradizionale che permea gli studi sul teatro sin dalle fasi iniziali – ma anche, e in modo non affatto secondario, bensì sempre più rilevante, nella sua funzione di “segno” connotante l’attore tanto nell’immagine esteriore quanto nella definizione dello specifico carattere drammatico del personaggio interpretato” [Roscino 2006, 7].

Il costume, ancora, occupa il primo posto nell’*Index of signals* su cui è impostata la selezione di monumenti ceramografici di argomento tragico allestita da Oliver Taplin nel volume *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, [Taplin 2007, 37-41], una pubblicazione che sancisce l’approdo del filologo teatrale inglese al versante iconografico.

Costume e attrezzeria teatrali, tragici e comici, in ultimo, costellano i discorsi prodotti nell’ambito dell’attività di ricerca del *Seminario Pots&Plays* promosso dal Centro Studi ClassicA dell’Università IUAV di Venezia, una realtà cui si deve l’importazione, la promozione e lo sviluppo dello specifico argomento all’interno del panorama accademico italiano e i cui contributi in materia, già oggetto di pubblicazione presso “La Rivista di Engramma” diretta da Monica Centanni, hanno recentemente trovato una rinnovata destinazione editoriale all’interno del volume curato da Giulia Bordignon *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico* [Bordignon 2015].

1.2. Metodologia

Rilevata la varietà di validi punti di vista dai quali è possibile affrontare l'argomento specifico della presente ricerca, segue l'esposizione dei criteri metodologici adottati nello sviluppo dell'indagine.

Lo studio degli oggetti e dei materiali di scena della Tragedia Attica, ovvero degli elementi di costume e di attrezzatura fisicamente indossati e adoperati dagli attori nella costruzione dei personaggi interpretati, è inserito all'interno di un ambito più vasto, comprendente quel complesso di risorse concrete e procedure pratiche che contribuiscono (e corrispondono) alla dimensione spettacolare della rappresentazione. Tale sistema costituisce l'oggetto di un approccio al fenomeno teatrale, definito *Performance Analysis*, tutt'altro che semplice o immediato, come indica Pavis nel corrispondente lemma, compilato per il *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*:

Given the many different methods used in performance analysis, one might legitimately wonder whether such a thing as an overall method or general epistemology still exists. Beyond the "spontaneous" remarks of spectators, specialized critiques, questionnaires, descriptions of the staging, recordings and descriptions of sign systems, it is difficult even to choose an approach, much less identify shared elements.

[Pavis 1998, *sub voce* "Performance Analysis"]

Argomentando nel dettaglio la sua proposta di definizione, Pavis prosegue registrando l'esistenza di due possibili istanze esegetiche, denominate *Reportage Analysis* e *Reconstruction Analysis*:

a. *Reportage analysis*, patterned after live sports broadcasting, gives a blow-by-blow description of the performance, examines how it affects us [...] and how the waves of meaning are generated through the multiplicity and simultaneity of signs. Ideally, a survey, like a live report, should be done during the performance, to allow the spectator to react immediately

and take stock of his reactions. Being impractical during the performance (except to measure the spectator's physiological changes or give a very brief account of his reactions), reportage requires the analyst to examine in depth the cognitive and emotional mechanisms of reception.

b. *Reconstitution analysis* restores the performance *post festum* with the help of all possible and imaginable documents, based on a systematic desire for *studium*. It accumulates indexes, relics and documents, without always knowing how to use them or how to take them to clear and simple conclusions as to staging options and organizing principles. The documents used are either "statements of intent" [...] or audiovisual recordings, i.e. traces left after the event. We must be careful not to equate a statement of intent with the event itself, which alone is of interest to the analyst. It is advisable also to take into account the way in which recordings impose their own mode of transcription and transformation on the performance object. Whether in the description of a staging by someone who has seen it and in the historical analysis of a performance in the distant past, all that can be reconstructed in fact are a few "major principles" of the staging, not the whole event. Once those guiding principles have been determined, the *performance text* becomes the object of knowledge, the theoretical model that opportunely replaces the illusory whole of the empirical object that was the performance.

[Pavis 1998, *sub voce* "Performance Analysis"]

La ricostruzione a scopo di studio del "discorso scenico" o del "testo performativo" di ogni evento teatrale non fruito in contemporanea con l'occasione momentanea della sua rappresentazione – un modello teoretico d'approccio che comunque non sostituisce e non può sostituire l'oggetto empirico cui mira, non esperito direttamente dunque inconoscibile – incontra, secondo lo studioso, differenti ostacoli metodologici. Essi dipendono in primo luogo dalla natura della fonte, su cui si proiettano le aspettative di quanti si pongono come interlocutori a distanza e spettatori *ex post*, influenzando inevitabilmente il processo con la propria esperienza e il proprio pregresso. Tra le varie criticità segnalate, notevoli sono quelle derivanti dal carattere grafico e testuale dei documenti che registrano la drammaturgia:

a. *Segmentation of Performance.* The segmentation of performance continues to be the key question of the analysis, and although it is clear that nothing much will be gained by fragmenting the performance into minimal units, one hesitates over the macro-units called for. Regrettably, the segmentation of performance is all too often done on the basis of the text and its dramaturgical arrangement in speeches, scenes and acts, rather than using the segmentation of the staging as a starting point. This structure does not necessarily correspond to the dynamics of the performance, which has its own rhythm and continually provides breaks and caesuras that could provide reference points for segmentation. Logically, then, one must seek out the system of the performance events that constitute the performance. In doing so, researchers are not always able to resist the philological (or textocentric) temptation of reducing the performance to units marked by those points in the text where one can (and, according to them, one must) note movement by the actors. [...] We [...] would suggest that the differences between *speech acts* and *performance events* be taken into account and that the performance be divided up on the basis of its overall rhythm as established by physical actions and the "musical" composition of the staging; in other words, that the discrepancies between text and performance be observed.

b. *Concretization of a Text.* In the same logocentric way, there has often been a tendency to equate the staging with the concretization on stage of a dramatic text. For frequently staged classics, there may in fact be a need to refer to the text to compare the series of stage concretizations it has generated. [...] In analyzing the staging, we should think of it as an autonomous preserve that has no need to concretize, carry out or invalidate a pre-existing dramatic text or project of meaning.

[Pavis 1998, *sub voce* "Performance Analysis"]

La fattiva possibilità di recuperare questa cornice metodologica per affrontare lo studio dei materiali di scena agiti nel corso di rappresentazioni teatrali antiche (dunque a maggior ragione trascorse) è in tal senso suggerita da Sofer

nell'introduzione al suo già citato contributo monografico dedicato agli *stage properties* nel Teatro inglese rinascimentale e moderno:

The performance-oriented critic is faced with a paradox. If performance is necessary to animate the object, how can a text-based study animate the prop for the reader – especially if the reader is not an inveterate theatergoer? The stage life of objects distant in time can only be recovered through a kind of contextual reanimation: a “thick description” of the stage event as best we can reconstruct it, using such cues as verbal and actual stage directions, visual records of historical performances, and (where available) eyewitness accounts. Recent productions of the plays can offer important, although never definitive, clues to original staging choices. They can also indicate when an ingenious interpretation is incommunicable to an audience.

[Sofer 2003, 3-4]

Sofer prosegue con la riproposizione, pur con altra nomenclatura, della duplice possibilità d'approccio rintracciata da Pavis con la sua contrapposizione fra *Reportage analysis* e *Reconstruction analysis*. Lo studioso ricava la propria terminologia dalla pubblicazione di Milhous e Hume sul Teatro inglese dell'epoca della Restaurazione, un prodotto scientifico che si fonda sull'applicazione di un criterio metodologico definito *Production Analysis* (= *Reconstruction Analysis*, secondo Pavis) e privilegiato rispetto alla *Performance Analysis* (= *Reportage Analysis*, secondo Pavis). La stessa soluzione è adottata e motivata da Sofer per la conduzione della propria indagine:

By this term we mean interpretation of the text specifically aimed at understanding it as a performance vehicle – “reading with a directorial eye,” if you like. While heavily grounded in textual analysis, such criticism will be undertaken on the principle that what should emerge is a sense of multiple possibilities in actual performance. Production analysis should draw freely on theatre history and drama history. Particular productions will be studied for what they can tell us about the potentialities of the script, but the critic is in no way limited to what has been staged.

The results will sometimes resemble instructions for performance, but practically speaking they will be no more than a preliminary hint to the director, necessarily lacking the detail required for actual execution of a performance. A production analysis is a series of architect's sketches, not the blueprints that would be necessary to bring any one of them to actuality. The object is to clarify possible meanings and effects, primarily for readers, critics, and theatregoers, secondarily for the interested director. The result should be improved understanding of the performance potentialities of the play at issue.

[Milhous, Hume 1985, 10]

Milhous and Hume distinguish production analysis, which concentrates on visualization of performance possibilities, from the analysis of actual, historical productions of particular plays, which they label "performance analysis." Only fully fledged performance analysis requires "precise determination of audience comprehension and response," since the production analyst is more interested in the horizon of performance possibilities generated by the text than in the realization of those possibilities within a given production. [Milhouse, Hume 1985, 23] For Milhous and Hume, then, "Dramatic criticism comprises two basic activities: analysis of the script (production analysis) and analysis of actual performance of the script (performance analysis). [...] Performance analysis enjoys the distinct advantage of dealing with actuality, with a production complete in all its details, with the experience of the real thing. Of course, the advantage is also a disadvantage: the critic is stuck with what the performance gives him. The production analyst is far freer to pursue hypothesis and speculation, to envision interpretive possibilities." [Milhous, Hume 1985, 33] While production analysis is inevitably more conjectural than performance analysis, we simply lack sufficient historical evidence to produce a thorough performance analysis of (say) an Elizabethan or Restoration production. Failing the discovery of more detailed historical evidence, production analysis –sensitive to textual cues

and to historical staging practices insofar as we understand them – must suffice the text-based performance critic.

[Sofer 2003, 4-5]

L'esempio di Sofer (*ex* Milhous e Hume) autorizza l'esportazione e l'applicazione di coordinate metodologiche impostate sui criteri propri della *Production Analysis* (*ex Reconstruction Analysis* secondo Pavis) sull'oggetto della presente ricerca. La ricognizione, la descrizione, l'analisi, l'interpretazione, la valutazione e la sintesi dei dati ricavabili da fonti e documenti riferibili al fenomeno tragico attico e relativi alla presentazione e al trattamento degli elementi di costume e attrezzeria scenica, così, trovano la propria origine e il proprio obiettivo sulla rilevazione del potenziale performativo intrinseco alle forme di registrazione testuale delle drammaturgie.

Tra i vantaggi di un tale approccio, esso permette di eludere il rischioso miraggio di una inavvicinabile e impossibile ricostruzione “filologica” (in senso lato) del “com'era quand'era” originario. I testi teatrali pervenuti emergono così svincolati – pur nell'imprescindibile necessità di contestualizzazione e inquadramento storici – dalla catena della tradizione che rimonta all'ipotetico autografo drammaturgico lungo un percorso, dalle tappe non tutte sondabili, costellato di più o meno fedeli copie (e copioni) d'uso e riuso, copie di consumo e di lettura, copie “ufficiali” e d'archivio, copie da biblioteca e di studio³.

Il ricorso alla *Production Analysis*, inoltre, disancora i medesimi testi dall'annosa, irrisolvibile questione della loro collocazione temporale relativa rispetto all'occasione competitiva che ne ha determinato la composizione, la produzione e la rappresentazione, fra testualizzazioni preventive ovvero consuntive della “prima”. Allo stesso modo, ancora, si evita il loro eventuale – e indimostrabile in via definitiva – riferimento a rintracciabili o ipotizzabili repliche autoriali e post-autoriali, una

³ Sulla trasmissione dei testi teatrali, *ex all.*, Turyn 1943; Di Benedetto 1965; Zuntz 1965; Tuilier 1968; Wartelle 1971; Dawe 1973-1978; Lesky 1996; Easterling 1997; Battezzato 2003; Battezzato 2003a; Irigoien 2005; Carrara 2009; Perrone 2011; Finglass 2012. Sui copioni antichi, *ex all.* Gammacurta 2006. Sui rapporti tra registrazione testuale e *performance*, *ex all.*, Montana 2016; Rocconi 2016.

vitalità performativa parallela a quella letteraria segnalata dalle interpolazioni: arbitrarie falsificazioni e irrispettosi “tradimenti” filologici (in senso stretto) dell’ autorità e dell’ autorevolezza del modello originale, e nello stesso tempo fisiologici adattamenti propri della pratica attoriale riscontrabili e prevedibili in ogni recita, come tali quasi inevitabili e comunque inoffensivi⁴. Altre informazioni provenienti da testimonianze lessicografiche ed erudite di argomento teatrale quali gli scolî⁵, infine, pur cronologicamente distanti rispetto al fenomeno cui sono riferite, recuperano con la *Production Analysis* validità e possibilità di impiego come potenziali *comparanda*.

In assenza di reperti archeologici riferibili direttamente ai costumi e agli elementi di attrezzatura effettivamente adoperati nelle rappresentazioni di quinto e quarto secolo a.C., terreno primo d’ indagine è costituito dalle risorse di lingua e stile e dalle strategie di enunciazione che introducono nelle drammaturgie i materiali di scena, verbalizzati/visualizzati a testo. Fra queste, particolare attenzione è posta su didascalie sceniche interne e specifici marcatori di visibilità e scenicità quali particelle deittiche⁶, *verba videndi* e altre soluzioni che implicano la presenza e l’ impiego di determinati oggetti quali elementi strumentali di cui avvalersi per lo svolgimento di azioni suggerite in maniera diretta, indiretta o per via perifrastica. A un tale a fondo così ottenuto nella sostanza lessicale delle tragedie, ancora, si accompagna, a partire dalle occasioni di confluenza e intersezione tra i codici espressivi che concorrono alla rappresentazione, l’ avanzamento di alcune possibili, sia pur ipotetiche, proposte di ricostruzione dell’ assetto e della configurazione aptica e prossemica, mimico-gestuale e coreografica di specifici momenti di messa in scena.

Accanto ai testi drammaturgici e ad altre testimonianze letterarie extrateatrali, un ruolo sempre più importante e come tale riconosciuto è rivestito dalla produzione iconografica, e in particolare ceramografica, nel cui repertorio sovente figurano, pur transcodificate e interpretate in virtù delle esigenze proprie del differente *medium* comunicativo, composizioni influenzate da scene, situazioni e intrecci desunti da tragedia, commedia e dramma satiresco. Teatro e tradizione figurativa costituiscono i

⁴ Sulle interpolazioni, *ex. all.*, Page 1934; Hamilton 1978.

⁵ Sugli scolî, *ex. all.*, Grisolia 2001; Faulkner 2002.

⁶ Sui deittici, *ex. all.*, Mueller 2016, 7.

due ambiti privilegiati per la concreta rappresentazione, visibile e tangibile, dei personaggi del mito. In questo senso, è possibile intendere gli insiemi di attributi che corredano le figure sulle immagini e contribuiscono a rendere riconoscibile la loro identità come precedente iconico, parte dell'immaginario culturale tradizionale condiviso da autori, interpreti e spettatori teatrali e serbatoio, modello o "figurino" ideale per l'allestimento di costume e attrezzeria, e ancora, in senso inverso, come traccia, registrazione e interpretazione grafica di innovazioni e originalità estetiche visivamente occorse e fruite per la prima volta sulla scena teatrale.

Procedendo dalle modalità ai contenuti dell'indagine, nel panorama di materiali rintracciati posizione di rilievo è assunta dal complesso di informazioni ricavabili dalla Commedia Attica, un efficace contrappeso selezionato per ancorare la ricerca a una dimensione di studio storico e documentario, al riparo dagli eccessi e dagli estremi di disinvoltura potenzialmente autorizzati dal ricorso alla *Production Analysis*.

Con il suo ricorso consapevole e scoperto a risorse drammaturgiche e sceniche improntate al metateatro, deliberatamente trasparente rispetto ai meccanismi sottesi al fare spettacolo, infarcita di puntuali riprese e citazioni parodiche di segmenti tratti dal contemporaneo teatro tragico, fra memoria letteraria e repliche⁷, la produzione comica attica di quinto e quarto secolo a.C. si rivela una fonte d'approccio primaria e imprescindibile per far luce su questioni di allestimento e messa in scena della Tragedia. Sembra dunque opportuno guardare alla Commedia Attica in vista della costituzione di una cornice interpretativa e metodologica attraverso cui inquadrare la dimensione di costumi e attrezzeria femminile della tragedia, secondo una prospettiva coerente e plausibile nei confronti del contesto e del panorama entro cui è situato il fenomeno teatrale attico, limitando così, per quanto possibile, l'apporto di filtri esegetici estranei e allogeni.

⁷ Sulla paratragedia, *ex all.*, Biffi 1961; Russo 1962; Rau 1967; Mastromarco 1984; Bonanno 1987; Silk 1993; Mastromarco 1994; Dobrov 2001; Mastromarco 2006; Medda, Mirto, Pattoni 2006; Mureddu, Nieddu, Novelli 2009; Farmer 2016. Sulle repliche antiche, *ex all.*, Nervegna 2007; Lamari 2014; Nervegna 2014; Nervegna 2015.

Alla luce di quanto enucleato, proprio in virtù della sua prossimità cronologica e culturale è lo sguardo comico sul travestimento tragico a costituire il primo caso di studio affrontato. Contemporaneamente, esso rappresenta la chiave d'accesso prescelta per individuare possibili ipotesi operative utili alla descrizione e all'interpretazione dello specifico tema. Nello specifico, nell'ambito della drammaturgia aristofanea, privilegiata dalla storia della tradizione testuale, si è scelto di rivolgere particolare attenzione alle *Tesmoforiazuse* [primo allestimento 411 a.C.], per ragioni di maggior prossimità e tangenza con l'argomento specifico della presente indagine.

Di questa commedia si propone dunque una sintetica esposizione dell'intreccio, enucleata nei suoi punti di snodo principali e corredata delle citazioni e dei passaggi considerati più notevoli ai fini della ricerca. Segue una proposta di commento che, alla luce di paralleli e confronti teatrali, letterari e iconografici, rileva l'insorgenza di motivi e temi strutturali ricorrenti, nell'interpretazione offertane dalla Commedia, per la presentazione e il trattamento riservati al travestimento tragico, con particolare attenzione al genere femminile.

In tal senso, le riflessioni metateatrali e le citazioni paratragiche sono indagate al fine di rilevare l'insorgenza di marcatori che rimandino all'oggetto della *detorsio* non già e non solo in termini di contenuti, bensì restituendo, al netto delle iperboliche deformazioni, modalità di intervento su costume e attrezzeria effettivamente riconoscibili anche nella produzione tragica. Le potenziali implicazioni di un tale riscontro sono notevoli: esse renderebbero l'interpretazione comica del travestimento tragico una privilegiata cassa di risonanza per costanti e meccanismi comuni e condivisi da tragedia e commedia, propri del "far teatro" *tout court*.

La tenuta e la validità di questa ipotesi sono sottoposte a verifica e vaglio critico attraverso la costituzione di tre *dossier* a carattere monografico, dedicati a tre insiemi di costume e attrezzeria e ai corrispondenti personaggi. La selezione dei casi di studio è operata in favore di drammaturgie caratterizzate da un'elevata occorrenza di *loci* che attestano la presenza e la manipolazione di capi di vestiario e accessori, e risponde alla dicotomia già richiamata "abbigliamento delle donne/travestimento *da donna*".

La scelta è così ricaduta su alcune figure tragiche il cui transito sulle scene e nei drammi consente la messa a fuoco, più e meglio di altre, dei processi di fisica costruzione e decostruzione delle loro identità, delle dinamiche che coinvolgono – e sconvolgono – il complesso sistema di relazioni fra concreti attributi e relative attitudini che comprende e corrisponde al loro *habitus*. Tutto ciò si esplica fra rispetto, persistenza e recupero della tradizione condivisa e introduzione di innovazioni e tratti originali, destinati a loro volta a divenire essi stessi tradizionali, oggetto di successive riprese, modello e serbatoio per nuove versioni e variazioni.

Il primo *dossier* è dedicato allo strumentario della veggente Cassandra. Dopo una rassegna dedicata all'analisi di alcuni frammenti sofoclei, tratti dall'*Aiace Locrese* e dalla *Cassandra*, ed euripidei, tratti dall'*Alessandro*, l'attenzione è rivolta al ritratto del personaggio nell'*Agamennone* di Eschilo, con tutta probabilità la tragedia che sancisce il primo ingresso in assoluto di Cassandra sulla scena teatrale attica, e tra le prime testimonianze a sviluppare appieno le sue connotazioni mantiche e profetiche; l'accento è qui posto sulla funzione ricoperta dagli attributi indossati e successivamente rimossi e manomessi dalla donna. Alla creazione eschilea è poi accostata l'operazione realizzata intorno al personaggio da Euripide nelle *Troiane*, un confronto che permette di apprezzare il grado di rispetto – ovvero di rielaborazione – del modello drammaturgico e scenico di riferimento.

Il secondo *dossier* si concentra sulla panoplia della dea Atena, investigando il ruolo di due attributi atenaici in particolare, l'egida e il *gorgoneion*, tra rappresentazioni teatrali del personaggio e sue raffigurazioni culturali. Questo rapporto è sviluppato e argomentato ricorrendo a tre esemplificazioni, che illustrano la duplice caratterizzazione – marziale e protettrice – della divinità poliade ateniese e dei suoi attributi: si discutono, in primo luogo, le implicazioni mimiche e gestuali dell'ingresso in scena di Atena nelle *Eumenidi* di Eschilo, un intervento che anima la presenza iconica del suo stesso simulacro, reduplicandone le funzioni offensive e difensive; evocati e fisicamente esibiti, ancora, l'egida e il *gorgoneion* di Atena emergono tra i frammenti dell'*Eretteo* di Euripide, reliquie che attestano il primato della dea come patrona e la sua attiva presenza contro i nemici della città; l'operazione di riscrittura euripidea della mitica preistoria ateniese, infine, prosegue

con lo *Ione*, dove i divini attributi atenaici – tra autentici e “unici” originali, dotati di nuove eziologie ed etimologie, e funzionanti doppioni e riproduzioni – assurgono a emblemi araldici, simboli di regalità, ascendenza genealogica e investitura.

Il terzo *dossier*, infine, riservato ai paramenti della baccante, dialoga con le argomentazioni riferite nella sezione dedicata alle *Tesmoforiazuse* aristofanee. A dispetto – e parziale completamento – del suo titolo, fulcro di questa terza trattazione è costituito dall’insieme di vesti e accessori che compongono il costume di Dioniso, indossato dal dio e condiviso con le sue seguaci. Dopo una ricognizione effettuata sui frammenti eschilei relativi alle due tetralogie perdute di argomento dionisiaco, il discorso si concentra sul trattamento riservato agli attributi che pervadono la drammaturgia delle *Baccanti* di Euripide, tangibile strumento su cui si fonda la repentina e incontrollabile diffusione del nuovo culto divino nella città di Tebe. Nucleo dell’esposizione è rappresentato dalla scena di travestimento da donna e da menade di Penteo a opera di Dioniso, un momento dal fortissimo potenziale metateatrale e “paracomico” in ragionevole, esplicita risposta al travestimento da donna di Mnesiloco per mano di Euripide e Agatone nelle *Tesmoforiazuse*.

2. Intorno alle *Tesmoforiazuse* di Aristofane: il travestimento tragico nella Commedia Attica

2.1. Sinossi

In avvio di commedia Euripide e Mnesiloco, suo vecchio parente acquisito, si trovano nei pressi dell'abitazione di Agatone, definito τραγωδοποιός, “compositore di tragedie” [*Thesm.* 30] e τραγωδοδιδάσκαλος, “maestro di tragedie” [*Thesm.* 88]¹. Il motivo della visita è prontamente esposto: in quel giorno le donne, riunitesi presso il santuario di Demetra e Persefone, nel pieno della festività in onore delle due Tesmofore, metteranno ai voti la morte di Euripide. La ragione è motivata da Euripide in prima persona: Εὐ. ὅτι τὴ τραγωδῶ καὶ κακῶς αὐτὰς λέγω, “*Euripide*: Perché le rappresento in tragedia, e dico male di loro” [*Thesm.* 85]²

Da ciò, l'espedito – μηχανή [*Thesm.* 87] – escogitato dal poeta prossimo alla condanna: convincere Agatone a recarsi presso l'assemblea delle donne e prodursi in un discorso a favore del più anziano collega. Nei piani di Euripide, Agatone dovrà agire λάθρα, στολὴν γυναικῶς ἠμφιεσμένον, “di nascosto, indossato un costume da donna” [*Thesm.* 92]. Una trovata, questa, in linea con i modi propri di Euripide, stando al lusinghiero commento di Mnesiloco: Μν. τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου, “*Mnesiloco*: Un'operazione raffinata, esattamente nel tuo stile!” [*Thesm.* 93].

Lo spettacolo offerto dall'ingresso di Agatone [*Thesm.* 95] – “rotolato” fuori di casa nel bel mezzo della fabbricazione poetica di una nuova tragedia – non manca di destare lo stupore di Mnesiloco:

Εὐ. σίγα. | Μν. τί δ' ἐστίν; | Εὐ. Ἀγάθων ἐξέρχεται. | Μν. καὶ ποῦ <'σθ'; |
Εὐ. ὅπου> 'στίν; οὗτος οὐκκυκλούμενος. | Μν. ἀλλ' ἦ τυφλὸς μὲν εἶμ'; ἐγὼ

¹ Le citazioni testuali delle *Tesmoforiazuse* seguono l'edizione Austin, Olson 2004. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Coulon, Van Daele 1928; Mastromarco, Totaro 2006. Qui come di seguito, le traduzioni sono dell'autore, salvo dove altrimenti indicato.

² Sul tema comico di Euripide nemico delle donne, *ex all.*, Saetta Cottone 2005.

γὰρ οὐχ ὄρῳ ἄνδρ' οὐδέεν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρῳ.

Euripide: Zitto! | *Mnesiloco*: Che succede? | *Euripide*: Agatone sta uscendo! | *Mnesiloco*: E dove sarebbe? | *Euripide*: Come, dove? Questo qui, spinto fuori! | *Mnesiloco*: Allora devo proprio essere diventato cieco! Non vedo alcun uomo, qui, che si possa dire tale, vedo piuttosto Cirene [una famosa cortigiana]!

[*Thesm.* 95-98]

Lo scambio di battute costituisce parziale risposta rispetto a un precedente dialogo sull'identità di Agatone – che è ignota al parente – realizzato attraverso il computo di caratteristiche somatiche virili (barba, colorito, corporatura) avanzate da Mnesiloco e prontamente e categoricamente smentite da Euripide:

Mv. ποῖος οὗτος Ἀγάθων; | Ev. ἔστιν τις Ἀγάθων – | Mv. μῶν ὁ μέλας, ὁ καρτερός; | Ev. οὐκ, ἀλλ' ἕτερός τις. | Mv. οὐχ ἑώρακα πώποτε. μῶν ὁ δασυπύγων; | Ev. οὐχ ἑώρακας πώποτε; | Mv. μὰ τὸν Δί' οὐπω γ' ὥστε κάμ' εἰδέναι.

Mnesiloco: Chi è quest'Agatone? | *Euripide*: Agatone è ... | *Mnesiloco*: Quello bruno, robusto? | *Euripide*: No, un altro. | *Mnesiloco*: Non l'ho mai visto. Quello con la gran barba? | *Euripide*: Non l'hai mai visto? | *Mnesiloco*: No, Per Zeus, mai, se ricordo bene!

[*Thesm.* 30-34]

Il parente di Euripide chiede conto ad Agatone della sua identità. I versi riportati costituiscono il primo marcatore testuale a visualizzare il singolare insieme di articoli e oggetti in scena con Agatone, un inconsueto *tableau* che svolgerà ruolo attivo nell'immediato, successivo svolgimento dell'azione comica:

Mv. καὶ σ', ὃ νεανίσκ' ἦτις εἶ, κατ' Αἰσχύλον ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι. ποδαπὸς ὁ γύννης; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; τίς ἡ τάραξις τοῦ βίου; τί βάρβιτος λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ; τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὡς οὐ ζύμφορον. τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία; σύ τ'

αὐτός ὃ παῖ πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει; καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικά; ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ'; εἶτα ποῦ τὰ τιθία; τί φῆς; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;

Mnesiloco: A te, ragazzo, voglio chiederti che tipo di donna tu sia, alla maniera di Eschilo nella *Licurgia*: da dove arriva questo effeminato? Qual è la sua terra? Che cosa significa il suo costume? Che cosa, ancora, il disordine della sua vita? Che cosa c'entra il *barbitos* con la veste color zafferano? Cosa la lira con la reticella per i capelli? Cosa, ancora, l'ampolla per gli oli della palestra con la fascia per tenere su il seno? Non vanno bene insieme! Cos'hanno in comune spada e specchio? Tu stesso, ragazzo, forse che sei cresciuto come un uomo? E allora dov'è il membro? Dove il mantello? Dove i sandali spartani? E se invece sei donna... Allora dove sono le tette? Che cosa dici? Perché stai zitto? È dunque attraverso i tuoi canti che devo investigarti, visto che tu stesso non vuoi spiegare nulla?

[*Thesm.* 134-145]

Le argomentazioni di Agatone in risposta alle perplessità manifestate da Mnesiloco con il suo interrogatorio riportano l'eccentrica accozzaglia di abbigliamento e accessori alle esigenze e alle necessità dettate dalla sua professione di poeta tragico e compositore teatrale:

Αγ. ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ. χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα, ἃ δεῖ ποεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν. αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῆ τις δράματα, μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. [...] ἀνδρεῖα δ' ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'. ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα, μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται. [...] σκέψαι δ' ὅτι Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τῆιος κάλκαῖος, οἵπερ ἄρμονίαν ἐχύμισαν, ἐμιτροφόρουν τε καὶ διεκλῶντ' Ἴωνικῶς. καὶ Φρύνιχος – τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας – αὐτὸς τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο· διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα. ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει. | Μν. ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλέης αἰσχροὺς ὦν αἰσchrῶς ποεῖ, ὁ δὲ Ξενοκλέης ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ, ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὦν ψυχρῶς ποεῖ. | Αγ. ἅπασ' ἀνάγΜν. ταῦτα γὰρ τοι γνοῦς ἐγὼ ἐμαυτὸν

ἐθεράπευσα.

Agatone: Io sono solito portare l'abito in accordo con il mio pensiero. È necessario, infatti, che il poeta – un maschio! – si doti degli stessi modi dei drammi che deve comporre. Per esempio, se qualcuno intende comporre drammi femminili, anche il suo corpo deve partecipare di quei modi ... Se invece qualcuno vuole comporne di maschili, nel proprio corpo si trova già ciò che lo permette, che a questi appartiene ed è proprio. Quanto a ciò che non possediamo, queste cose è l'imitazione a procacciarle ... Guarda come il famoso Ibico, e Anacreonte di Teo, e Alceo, poeti che hanno addolcito e insaporito la musica, indossavano la mitra e si atteggiavano mollemente, alla maniera ionica. E Frinico – di lui certo hai sentito parlare –, questi era bello e si teneva bene: per questo erano belli anche i suoi drammi! Necessità vuole che le opere corrispondano alla natura di chi le compone! | *Mnesiloco*: Allora è per questo motivo che Filocle, che è schifoso, compone schifezze, che Senocle, che è brutto, compone brutture, che Teognide, che è frigido, compone drammi frigidi ... | *Agatone*: Inevitabile, assolutamente sì! Ed è proprio perché so bene queste cose, che mi prendo cura di me stesso!

[*Thesm.* 148-172]

Al termine di tali convenevoli e presentazioni, Euripide avanza al collega la propria richiesta di soccorso, lasciando intendere così che il curioso aspetto e le attitudini di Agatone siano fra gli elementi favorevoli ad assicurare certo successo all'operazione:

Ευ. ἐὰν γὰρ ἐγκαθεζόμενος λάθρα ἐν ταῖς γυναιξίν, ὡς δοκῶν εἶναι γυνή, ὑπεραποκρίνη μου, σαφῶς σώσεις ἐμέ. μόνος γὰρ ἂν λέξειας ἀξίως ἐμοῦ. | Αγ. ἔπειτα πῶς οὐκ αὐτὸς ἀπολογεῖ παρών; | Ευ. ἐγὼ φράσω σοι. πρῶτα μὲν γινώσκομαι· ἔπειτα πολίος εἰμι καὶ πάγων' ἔχω, σὺ δ' εὐπρόσωπος λευκός ἐξυρημένος γυναικόφωνος ἀπαλός εὐπρεπῆς ἰδεῖν,

Euripide: Se vai a sederti di nascosto fra le donne – tu che sembri proprio

una donna! – e prendi la parola in mia difesa, senza dubbio mi salverai! Soltanto tu potresti parlare in maniera degna di me... | *Agatone*: Ma allora perché non vai tu a difenderti di persona? | *Euripide*: Te lo spiego: per prima cosa sono conosciuto; poi ho i capelli bianchi, e porto la barba; tu invece hai un bel viso, sei chiaro, ben rasato, hai voce da donna, sei delicato, di bella presenza, a vedersi!

[*Thesm.* 184-192]

Agatone oppone il proprio rifiuto, per paura di ritorsioni contro la propria persona. Al suo posto, è proprio Mnesiloco a offrirsi in aiuto del più giovane parente:

Ευ. τί οὖν; ποιήσεις ταῦτα; | Αγ. μὴ δόκει γε σύ. | Ευ. ὃ τρισκακοδαίμων· ὡς ἀπόλωλ'. | Μν. Εὐριπίδη ὃ φίλτατ' ὃ κηδεστά μὴ σαυτὸν προδοῶς. | Ευ. πῶς οὖν ποιήσω δῆτα; | Μν. τοῦτον μὲν μακρὰ κλάειν κέλευ', ἐμοὶ δ' ὅ τι βούλει χρῶ λαβών. | Ευ. ἄγε νυν, ἐπειδὴ σαυτὸν ἐπιδίδως ἐμοί, ἀπόδουθι τουτὶ θοιμάτιον. | Μν. καὶ δὴ χαμαί. ἀτὰρ τί μέλλεις δρᾶν μ'[ε];

Euripide: Allora? Lo farai? | *Agatone*: Non ci sperare! | *Euripide*: Tre volte sventurato, per me è finita! | *Mnesiloco*: Euripide, carissimo, mio parente, non arrenderti! | *Euripide*: Cosa potrò fare? | *Mnesiloco*: Manda costui alla malora, prendi me piuttosto, fa' quello che vuoi! | *Euripide*: Veloce, allora: visto che ti sei consegnato a me, getta via questo mantello! | *Mnesiloco*: Eccolo per terra. Ma cosa vuoi farmi?

[*Thesm.* 208-215]

La svestizione di Mnesiloco da avvio al suo mascheramento, articolato in tre distinte fasi: la rasatura del volto, pratica che produce lo smarrimento di Mnesiloco, incapace di riconoscere come proprio lo spettacolo delle sue nuove fattezze allo specchio, il cui riflesso riproduce invece le sembianze e l'identità onomastica di un cinedo:

Ευ. βούλει θεᾶσθαι σαυτόν; | Μν. εἰ δοκεῖ. φέρε. | Ευ. ὀρᾶς σεαυτόν; | Μν. οὐ μὰ Δί', ἀλλὰ Κλεισθένη,

Euripide: Vuoi ammirarti? | *Mnesiloco*: Se credi... dammi [*scil.* lo specchio]. | *Euripide*: Ti vedi? | *Mnesiloco*: Per Zeus, no, ma vedo... Clistene!

[*Thesm.* 234-235]

Seguono poi la depilazione dei genitali e il travestimento con abiti femminili, una dotazione prelevata dal guardaroba di Agatone. Al termine dell'operazione Mnesiloco, già uomo, è pronto a entrare in azione, rivestiti i panni e ottenuti aspetto e figura di donna:

Ευ. Ἀγάθων, ἐπειδὴ σαυτὸν ἐπιδοῦναι φθονεῖς, ἀλλ' ἱμάτιον γοῦν χρῆσον ἡμῖν τουτῶι καὶ στρόφιον· οὐ γὰρ ταῦτά γ' ὡς οὐκ ἔστ' ἐρεῖς. | Αγ. λαμβάνετε καὶ χρῆσθ'· οὐ φθονῶ. | Μν. τί οὖν λάβω; | Ευ. ὅ τι; τὸν κροκωτὸν πρῶτον ἐνδύου λαβών. | Μν. [...] σύζωσον ἀνύσας. | Ευ. αἶρέ νυν στρόφιον. | Μν. ἰδοῦ. ἴθι νυν κατάστειλόν με τὰ περὶ τῷ σκέλει. | Ευ. κεκρυφάλου δεῖ καὶ μίτρας. | Αγ. ἡδὶ μὲν οὖν κεφαλῇ περίθετος, ἦν ἐγὼ νύκτωρ φορῶ. | Ευ. νῆ τὸν Δί', ἀλλὰ κάπιτηδεῖα πάνυ. | Μν. ἄρ' ἀρμόσει μοι; | Ευ. νῆ Δί' ἀλλ' ἄριστ' ἔχει. φέρ' ἔγκυκλόν. | Αγ. τουτὶ λάβ' ἀπὸ τῆς κλινίδος. | Ευ. ὑποδημάτων δεῖ. | Αγ. τὰμὰ ταυτὶ λάμβανε. | Μν. ἄρ' ἀρμόσει μοι; [...] | Αγ. σὺ τοῦτο γίγνωσκ'. Ἀλλ' – ἔχεις γὰρ ὧν δέει, – εἴσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσκυκλησάτω. | Ευ. ἀνὴρ μὲν ἡμῖν οὕτοσι καὶ δὴ γυνὴ τό γ' εἶδος.

Euripide: Agatone, siccome ti rifiuti di offrirti, prestaci almeno un mantello e una fascia reggiseno: non puoi certo dire che di queste cose tu sia sprovvisto! | *Agatone*: Prendetele pure, e adoperatele, non mi rifiuto! | *Mnesiloco*: Che cosa prendo? | *Euripide*: Come 'che cosa'? Prendi, indossa per prima cosa la veste color zafferano! | *Mnesiloco*: ... Su, allacciala! | *Euripide*: Ora prendi il reggiseno... | *Mnesiloco*: Eccolo! Sistemami intorno alle gambe! | *Euripide*: Servono una reticella, e una fascia per i capelli... | *Agatone*: Metti questa qui intorno alla testa, sono solito indossarla la notte... | *Mnesiloco*: Mi andrà bene? | *Euripide*: Per

Zeus, ti sta meravigliosamente! Porta un mantello... | *Agatone*: Prendi questo qui, dal lettino! | *Euripide*: Servono un paio di scarpe! | *Agatone*: Prendi le mie, queste qui! | *Mnesiloco*: Mi andranno bene? ... | *Agatone*: Lo saprai tu stesso! Ma adesso – siccome hai tutto ciò che ti serve – mi si rotoli dentro casa, al più presto! | *Euripide*: Ecco! Il nostro uomo, questo qui, adesso una donna, almeno a vedersi!

[*Thesm.* 249-267]

Prossimo a “entrare in scena”, ormai non più titubante bensì immedesimato e calato nella parte, Mnesiloco si rivolge, come se fosse appresso a sé, a una serva tracia che reca un canestro contenente offerte votive:

Mv. ὦ Θραῖττα, τὴν κίστην κάθελε, κᾶτ' ἔξελε τὸ πόπανον, ὅπως λαβοῦσα θύσω τοῖν θεοῖν,

Mnesiloco: Tracia, deponi la cesta, e poi tranne fuori le focacce, cosicché possa prenderle e offrirle in sacrificio alle due dèe.

[*Thesm.* 284-285]

Raggiunta l’assemblea presso il santuario di Demetra e Kore, Mnesiloco opera affinché lo stratagemma escogitato da Euripide e allestito grazie al contributo concreto di Agatone entri nel vivo. Dopo due discorsi d’accusa pronunciati ai danni del tragediografo, imputato di calunniare tutte le donne rappresentando personaggi per nulla raccomandabili quali adultere, ninfomani e assassine, Mnesiloco si produce in un’arringa in difesa del parente.

Di Euripide, egli stempera le presunte colpe attribuendo a sé “stessa” – in quanto “donna” e rappresentante del genere – una serie di malefatte più numerosa di quella portata sulla scena dall’accusato: azioni che il poeta non ha mai raccontato e rappresentato, sbugiardate e confessate, con sofisticata e ironica litote, proprio da Mnesiloco. L’elenco fornito dal parente è infarcito stereotipi comici, saporite vicende da cronaca locale e riferimenti più o meno espliciti a figure del mito, eroine tragiche euripidee tra le quali Fedra, citata per nome, e Clitemnestra, indirettamente menzionata:

Mv. εἰ δὲ Φαίδραν λοιδορεῖ, ἡμῖν τί τοῦτ' ἔστ'; οὐδ' ἐκεῖν' εἰρηκέ πω, ὡς ἡ γυνὴ δεικνῦσα τάνδρῳ τοῦγκυκλον ὑπαυγᾶσ' οἷόν ἐστιν, εἴ κεκαλυμμένον τὸν μοιχὸν ἐξέπεμψεν, οὐκ εἰρηκέ πω.

Mnesiloco: E se oltraggia Fedra, a noi cosa importa? Né ha mai raccontato di quella donna che mostrando al marito il mantello, postolo in controluce, fece scappare via l'amante che si era ben avvolto, no, questo non l'ha mai detto!

[*Thesm.* 497-501]

Mv. οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν, οὐκ εἶπον·

Mnesiloco: Né che una donna fece a pezzi il proprio marito con la scure, neanche questo ho detto!

[*Thesm.* 560-561]

Stupite da un tale tradimento interno ai loro ranghi, le donne manifestano una sempre crescente ostilità nei riguardi di una tanto sovversiva compagna. Lo scontro fisico, pur annunciato e per il quale Mnesiloco ha rimosso il proprio mantello, in simmetria mimica e controcenica rispetto all'analogica operazione compiuta dall'avversaria Mica, testualmente segnalata – Μι. λαβὲ θοιμάτιον, Φιλίστη, “*Mica*: Prendimi il mantello, Filista!” [*Thesm.* 568] –, è temporaneamente interrotto dal sopraggiungere di un'altra “donna”, e con lei d'importanti notizie:

Χο. παύσασθε λοιδορούμεναι· καὶ γὰρ γυνὴ τις ἡμῖν ἐσπουδακυῖα προστρέχει. πρὶν οὖν ὁμοῦ γενέσθαι, σιγᾶθ', ἴν' αὐτῆς κοσμίως πυθώμεθ' ἅττα λέξει.

Coro: Smettetela di insultarvi: sta accorrendo in tutta fretta un'altra donna, Fate silenzio prima che sia qui, così potremo sapere con precisione che cosa ha da dirci.

[*Thesm.* 571-573]

La nuova arrivata altri non è che il cinedo Clistene. Questi, vicino alle donne per

aspetto e costumi, è venuto a mettere in guardia il Coro rivelando la presenza in mezzo a esso di una ben mimetizzata spia, inviata da Euripide allo scopo di carpire il consenso dell'assemblea e di influenzarne le decisioni:

Κλ. φίλαι γυναῖκες συγγενεῖς τοῦμοῦ τρόπου, ὅτι μὲν φίλος εἴμ' ὑμῖν, ἐπίδηλος ταῖς γνάθοις. γυναικομανῶ γὰρ προξενῶ θ' ὑμῶν ἀεὶ. καὶ νῦν ἀκούσας πρᾶγμα περὶ ὑμῶν μέγα ὀλίγω τι πρότερον κατ' ἀγορὰν λαλούμενον, ἤκω φράσων τοῦτ' ἀγγελῶν θ' ὑμῖν, ἵνα σκοπῆτε καὶ τηρῆτε μὴ καὶ προσπέση ὑμῖν ἀφράκτοις πρᾶγμα δεινὸν καὶ μέγα. [...] Εὐριπίδην φάσ' ἄνδρα κηδεστήν τινα αὐτοῦ γέροντα δεῦρ' ἀναπέμψαι τήμερον. [...] ἀφηῦσεν αὐτὸν κάπετιλ' Εὐριπίδης καὶ τᾶλλ' ἅπανθ' ὥσπερ γυναῖκ' ἐσκεύασεν.

Clistene: Care donne, a me affini per gli stessi modi, con le mie guance vi rendo chiaro che vi sono amico. Vado pazzo per le cose delle donne, e difendo sempre i vostri interessi. E adesso, sentito un gran fatto che vi riguarda, di cui si parlava poco fa, in piazza, sono venuto a dirvelo, a riferirvelo, perché non vi prenda alla sprovvista un grande, terribile avvenimento! ... Dicono che stamane Euripide abbia inviato qui un uomo, un suo vecchio parente ... Euripide l'ha sbarbato e depilato, e travestito di tutto punto da donna!

[*Thesm.* 574-591]

L'annuncio di Clistene scatena una caccia all'uomo/donna che non tarda compiersi con l'individuazione dello sfortunato Mnesiloco. Il parente di Euripide è così scoperto, perquisito e parzialmente svestito, rivelando i propri innegabili, comici e appariscenti caratteri virili:

Μι. δεῦρ' ἐλθέ δεῦρ' ὃ Κλείσθενες. ὄδ' ἐστὶν ἀνὴρ ὃν λέγεις. | Κλ. τί οὖν ποιῶ; | Μι. ἀπόδυσσον αὐτόν· οὐδὲν ὑγιὲς γὰρ λέγει. | [...] | Κλ. χάλα ταχέως τὸ στρόφιον ὤναισχυντε σύ.

Mica: Qui, vieni, qui, Clistene! Questo è l'uomo di cui parli! | *Clistene*: Che cosa faccio? | *Mica*: Spoglialo! Non dice nulla di sano! | ... | *Clistene*:

Via la fascia per il petto, presto, tu che non hai ritegno!

[*Thesm.* 634-638]

Approfittando dell'assenza di Clistene, uscito di scena per richiedere l'intervento di autorità e forze dell'ordine, Mnesiloco mette in opera un primo tentativo di salvataggio minacciando di sgozzare sull'altare la figlia di Mica, una situazione che ripropone in chiave parodica e divertita la presa in ostaggio del piccolo Oreste da parte di Telefo nell'omonimo dramma euripideo [*Thesm.* 689-764].

La tragica soluzione si rivela fallimentare e inefficace: non appena spogliata, la creatura rapita e sacrificata, oggetto di premurose cure e apprensive attenzioni materne si rivela nient'altro che un otre:

Mv. σὺ δὲ τὸ Κρητικὸν ἀπόδουθι ταχέως. [...] τουτὶ τί ἐστίν; ἀσκὸς ἐγένεθ' ἢ κόρη οἴνου πλέως καὶ ταῦτα Περσικὰς ἔχων,

Mnesiloco: Tu [*rivolto alla bambina*], presto, togliti la vestina Cretese! ...
Ma che roba è questa? La bimba è diventata un otre gonfio di vino, con indosso persino queste, delle scarpette persiane!

[*Thesm.* 730-734]

A Mnesiloco, nuovamente catturato, non resta così che appellarsi a Euripide, avvertito dell'inaspettata piega dei nuovi eventi attraverso un secondo espediente paratragico euripideo, esplicitamente dichiarato, ossia affidare alle onde un messaggio di aiuto inciso su tavolette di legno, alla maniera di Eace nel *Palamede*:

Mv. ἄγε δὴ τίς ἔσται μηχανὴ σωτηρίας; τίς πείρα, τίς ἐπίνοι'; ὁ μὲν γὰρ αἴτιος κάμ' εἰσκυλίσας εἰς τοιαυτὰ πράγματα οὐ φαίνεταιί πω. φέρε, τίς οὖν <ἄν> ἄγγελον πέμψαιμ' ἐπ' αὐτόν; οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον ἐκ τοῦ Παλαμήδους. ὡς ἐκεῖνος, τὰς πλάτας ρίψω γράφων. ἀλλ' οὐ πάρεισιν αἱ πλάται. πόθεν οὖν γένοιτ' ἄν μοι πλάται; <πλάται> πόθεν; τί δ' ἄν, εἰ ταδὶ τὰγάλατ' ἀντὶ τῶν πλατῶν γράφων διαρρίπτουμι; βέλτιον πολὺ. ξύλον γέ τοι καὶ ταῦτα, κάκειν' ἦν ξύλον. ὦ χεῖρες ἐμαί, ἐγχειρεῖν χρὴ ἔργω πορίμω. ἄγε δὴ πινάκων ξεστῶν δέλτοι, δέξασθε σμίλης ὀλκούς, κήρυκας ἐμῶν

μόχθων. οἴμοι· τουτὶ τὸ ῥᾶ μοχθηρόν. χωρεῖ, χωρεῖ. ποίαν αὔλακα;
βάσκειτ', ἐπείγετε πάσας καθ' ὁδοῦς, κείνα, ταῦτα· ταχέως χρή.

Mnesiloco: Vediamo, quale sarà il marchingegno per la mia salvezza? Quale espediente, quale trovata? Chi è responsabile di tutto ciò, colui che mi ha incastrato in questa sventura, non si fa vedere ancora... quale messaggero potrei mai mandare da lui?... Ci sono, conosco un modo, quello del *Palamede*! Farò come quello, scriverà sui remi e li getterò... ma non ci sono remi. Dove potrebbero esserci remi per me? Remi, dove siete?... E se invece scrivessi su questi *ex-voto* e lanciassi questi tutti intorno, al posto dei remi? Tanto meglio: di legno sono questi, di legno erano quelli! Mani mie, bisogna metter mano a un'operazione che ci porti alla fuga! Orsù, tavolette levigate, accogliete le incisioni del coltello, aralde delle mie pene... ahimè, ancora più penosa è questa *erre*! [*al coltello*] Avanza, su... che razza di solco?!?... Andate, ora, affrettatevi per tutte le strade, di qua, di là, fate presto!

[*Thesm.* 765-784]

Al termine della parabasi del coro [*Thesm.* 846-851] la situazione per Mnesiloco permane sostanzialmente e pericolosamente invariata, sempre prigioniero, sempre in attesa dell'arrivo del suo salvatore. Dubitando dell'efficacia dei mezzi messi in campo fino a quel momento, il parente si produce in un terzo stratagemma paratragico euripideo, anche in questo caso accompagnato da un'esplicita allusione, sfruttando al meglio le risorse sceniche a sua disposizione:

Mv. ἰλλὸς γεγένημαι προσδοκῶν· ὁ δ' οὐδέπω. τί δῆτ' ἂν εἴη τοῦμποδῶν;
οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τὸν Παλαμήδη ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται. τῷ δῆτ' ἂν αὐτὸν
προσαγαγοίμην δράματι; ἐγῶδα· τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι. πάντως
<δ> ὑπάρχει μοι γυναικεία στολή.

Mnesiloco: Sono diventato strabico, a forza di guardare: di lui niente! Che cosa gli impedirà mai di arrivare? Non sarò forse che si vergogna del *Palamede*, che è così algido... Ma con quale dramma potrei attirarlo? Ci sono! Imiterò la nuova Elena. Ho qui con me tutto quello che mi occorre,

un costume da donna!

[*Thesm.* 846-851]

La lunga scena che segue [*Thesm.* 855-928], con Mnesiloco impegnato a vestire, parodiati, i panni dell'eroina titolare dell'*Elena* euripidea, afflitta e a capo coperto– da cui Ev. τί δαὶ σὺ θάσσεις τάσδε τυμβήρεις ἔδρας φάρει καλυπτός ὃ ξένη, “*Euripide*: Per quale motivo siedi su questo seggio funereo, nascosta da un velo, straniera?” [*Thesm.* 889-890] – e il suo autore, non riconosciuto dal Coro, nel ruolo di Menelao, s’interrompe bruscamente con l’arrivo del Pritane e di un arciere scita, prima che Euripide riesca a mettere in salvo il suo vecchio parente. Condannato alla pena della gogna, Mnesiloco chiede invano, quale ultimo favore, di alleviare per quanto possibile il pubblico ludibrio cui sarà sottoposto:

Mv. ὃ πρύτανι πρὸς τῆς δεξιᾶς, ἦνπερ φιλεῖς κοίλην προτείνειν ἀργύριον ἦν τις διδῶ, χάρισαι βραχὺ τί μοι καίπερ ἀποθανουμένῳ. | Πρ. τί σοι χαρίζομαι; | Mv. γυμνὸν ἀποδύσαντά με κέλευε πρὸς τῇ σανίδι δεῖν τὸν τοξότην, ἵνα μὴ 'ν κροκωτοῖς καὶ μίτραις γέρων ἀνήρ γέλωτα παρέχω τοῖς κόραξιν ἐστιῶν. | Πρ. ἔχοντα ταῦτ' ἔδοξε τῇ βουλῇ σε δεῖν, ἵνα τοῖς παριοῦσι δῆλος ἦς πανοῦργος ὢν. | Mv. ἰαππαπαιάξ. ὃ κροκώθ', οἷ εἴργασαι. κούκ ἔστ' ἔτ' ἐλπὶς οὐδεμία σωτηρίας.

Mnesiloco: Pritane, per la tua destra, che ti piace tendere ben aperta quando qualcuno ti offre del denaro, concedimi un piccolo favore, anche se sono destinato alla morte. | *Pritane*: Quale favore dovrei farti? | *Mnesiloco*: Ordina all’arciere che mi spogli nudo, prima di appendermi alla trave, così da non far ridere i corvi che verranno a beccarmi... io, un vecchio, vestito di tunica color zafferano e fascia per la testa! | *Pritane*: Il Consiglio ha deliberato che tu sia legato con queste cose indosso, così sarà chiaro a tutti coloro che passeranno che tu sei delinquente! | *Mnesiloco*: Ahiahiahiah! Cos’hai fatto, veste gialla! Non c’è più speranza di salvezza!

[*Thesm.* 936-946]

Dopo l’intervento del Coro, scortato dall’arciere scita, Mnesiloco rientra in scena legato alla gogna. Questo nuova condizione realizza l’assemblaggio di un nuovo

corredo di costume in dotazione al parente, pur suo malgrado, con il quale allestire il quarto e ultimo tentativo di salvataggio paratragico euripideo in azione nella commedia, una allusione dichiarata come già nei precedenti casi del *Palamede* e dell'*Elena*:

Mv. ταυτὶ τὰ βέλτιστ' ἀπολέλαυκ' Εὐριπίδου. ἔα· θεοί, Ζεῦ σῶτερ, εἰσὶν ἐλπίδες. ἀνὴρ ἔοικεν οὐ προδώσειν, ἀλλὰ μοι σημεῖον ὑπεδήλωσε Περσεὺς ἐκδραμών, ὅτι δεῖ με γίγνεσθ' Ἀνδρομέδαν. πάντως δέ μοι τὰ δέσμι' ὑπάρχει. Δῆλον οὖν <νῦν> ἔσθ' ὅτι ἤξει με σώσων. οὐ γὰρ ἂν παρέπτατο.

Mnesiloco: Che meraviglia... e lo devo a Euripide! Oh... Dèi, Zeus Salvatore, ci sono speranze! Sembra che l'uomo non mi abbandoni, ma è corso fuori come Perseo, e mi fa segno, che io diventi Andromeda! Ho con me quanto mi occorre, le catene! È venuto a salvarmi, è chiaro, altrimenti non avrebbe volato fin qui!

[*Thesm.* 1008-1014]

Anche la lunga messinscena dell'*Andromeda* euripidea [*Thesm.* 1015-1135], che prevede Mnesiloco prodursi inevitabilmente nel ruolo titolare della vergine incatenata e immolata al mostro e lamentare le sfortune della propria sorte causate dal “suo uomo” Euripide – Mv. ὃς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον, ὃς ἐμὲ κροκόεντ' ἀμφέδυσεν, ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ' ἀνέπεμψεν ἱερόν, ἔνθα γυναῖκες, “*Mnesiloco*: dapprima mi privò dei peli, mi fece indossare la veste color zafferano e per giunta mi mandò in questo tempio, dove ci sono le donne!” [*Thesm.* 1043-1046] – e questi, invece, nuovamente non riconosciuto, alternarsi nei panni della ninfa Eco e dell'eroe salvatore Perseo, si rivela fallimentare. A Euripide non rimane così altro se non capitolare alle donne, dichiararsi sconfitto e invocare la fine delle ostilità.

Il poeta, accompagnato da una danzatrice, la “cerbiatta” Elafione e un auleta, il “tarlo del legno” Teredone, si presenta in scena disarmato e riconoscibile, e negozia con il Coro la liberazione di Mnesiloco dalla gogna e dalla prigionia dello Scita, momentaneamente assopito:

Ευ. γυναῖκες εἰ βούλεσθε τὸν λοιπὸν χρόνον σπονδὰς ποιήσασθαι πρὸς ἐμέ, νυνὶ πάρα, ἐφ' ᾧτ' ἀκούσαι μηδὲν ὑπ' ἐμοῦ μηδαμὰ κακὸν τὸ λοιπόν. ταῦτ' ἐπικηρυκεύομαι. | Χο. χρεῖα δὲ ποῖα τόνδ' ἐπεισφέρεις λόγον; | Ευ. ὄδ' ἐστὶν οὖν τῇ σανίδι κηδεστῆς ἐμός. ἦν οὖν κομίσωμαι τοῦτον, οὐδὲν μὴ ποτε κακῶς ἀκούσητ'[ε]. [...] | Χο. τὰ μὲν παρ' ἡμῶν ἴσθι σοι πεπεισμένα· τὸν βάρβαρον δὲ τοῦτον αὐτὸς πεῖθε σύ. | Ευ. ἐμὸν ἔργον ἐστίν·

Euripide: Donne, se volete che d'ora in poi sia fatto un patto con me, che lo si stabilisca adesso! In futuro, nessuna dovrà più sentire alcuna malignità da parte mia. Questo è quanto proclamo. | *Coro*: A che scopo pronunci un simile discorso? | *Euripide*: Quest'uomo qui, alla trave, è un mio parente. Se potrò riaverlo, non ascolterete mai più cattiverie ... | *Coro*: Per quello che riguarda noi, sappi che ci hai convinte, siamo d'accordo. Lo Scita invece, tu stesso dovrai convincerlo! | *Euripide*: Quello è affar mio!

[*Thesm.* 1160-1172]

Replicando quanto già avvenuto per Mnesiloco – sia pur in assenza di espliciti riferimenti testuali dunque in potenziale regime di pura controcena mimata e agita – Euripide fa così ricorso per l'ultima volta al proprio armamentario teatrale, travestendosi da vecchia mezzana alla vista degli spettatori. Da buona imbonitrice, questa espone le grazie della propria “mercanzia”, denudando Elafione e contrattando con un più che interessato arciere il suo temporaneo “prestito” in cambio del proprio turcasso:

Ευ. φέρε θοιμάτιον ἄνωθεν ᾧ τέκνον τοδί· καθιζομένη δ' ἐπὶ τοῖσι γόνασι τοῦ Σκύθου τὸ πόδε πρότεινον, ἵν' ὑπολύσω,

Euripide: Su questo mantello, figlia, dammelo! Siedi sulle ginocchia dello Scita e porgimi i piedi, ché ti possa slacciare le scarpe!

[*Thesm.* 1181-1183]

Sgombrato il campo dalla guardia, appartatosi fuori scena con la danzatrice, Euripide si sbarazza del travestimento e libera Mnesiloco dalle catene: Ευ. Ἐρμῆ

δόλιε, ταυτὶ μὲν ἔτι καλῶς ποεῖς. σὺ μὲν οὖν ἀπότρεχε, παιδάριον, τουτὶ λαβών· ἐγὼ δὲ λύσω τόνδε, “*Euripide*: Ermes ingannatore, stai compiendo tutto per il meglio! Tu, ragazzo [*rivolto a Teredone*], prendi questo [*il costume da sensale*]³ e corri via, io scioglierò questo qui [*scil. Mnesiloco*]” [*Thesm.* 1202-1204].

Al suo rientro, lo Scita potrà solo constatare suo malgrado il successo dello stratagemma architettato ai suoi danni, e affrettarsi sulle tracce dei due fuggitivi, disorientato dalle indicazioni contraddittorie e divertite delle donne, per una volta complici di Euripide:

Το. που το γραδίο; οἴμ' ὡς ἀπολωλο. που το γεροντ' ἐντευτενι; [...] | Χο. τὴν γραῶν ἐρωτᾶς ἢ 'φερεν τὰς πηκτίδας; | Το. ναι, ναικι. εἶδες αὐτο; | Χο. ταύτη γ' οἴχεται αὐτὴ τ' ἐκείνη καὶ γέρων τις εἶπετο. | Το. κροκωτ' ἐκοντο τη γεροντο; | Χο. φήμ' ἐγώ. ἔτ' ἂν καταλάβοις, εἰ διώκοις ταυτηί. [...] τρέχε νυν κατ' αὐτοῦς <ἐς> κόρακας ἐπουρίσας.

Arciere: Dov'è la vecchia? Ohimè, sono perduto! E dove il vecchio che stava qui? ... | *Coro*: Cerchi la vecchia che portava l'arpa? | *Arciere*: Sì, sì! L'hai vista? | *Coro*: Se n'è andata da questa parte, e un vecchio la seguiva... | *Arciere*: Un vecchio con un vestito giallo? | *Coro*: Esatto, sì! Potresti prenderli, se li inseguì prendendo da quest'altra parte! ... Corri loro dietro e... va' alla malora, col vento a favore, per giunta!

[*Thesm.* 1211-1226]

Una preghiera del Coro alle divine patronne delle Tesmoforie, Demetra e Kore, invocate affinché siano propizie al successo della rappresentazione, chiude la commedia.

³ Così Austin, Olson 2004, *ad Thesm.* 1203.

2.2. Commento

Il sistema di risorse lessicali e strategie drammaturgiche e sceniche riscontrabili per gli episodi impostati su metateatro e paratragedia nei quali è articolato l'intreccio delle *Tesmoforiazuse*, così come ricavabile dai passaggi testuali riportati nella sinossi, permette di procedere con l'individuazione di dati rilevanti in rapporto a nomenclatura, meccanica e teoria del travestimento tragico per elementi di costume e attrezzatura, declinato al femminile e interpretato in chiave comica e parodica⁴.

2.2.1. Travestimento tragico, paratragico e tragicomico: nomenclatura

Muovendo dalla terminologia, si rileva nel testo l'occorrenza, con riferimento agli elementi di costume e attrezzatura tragici, di lessemi appartenenti a due ambiti distinti, sia pur prossimi semanticamente: il travestimento di Agatone e Mnesiloco è indicato tramite *στολή* [*Thesm.* 92, 136, 851]; al processo di travestimento di Mnesiloco, ancora, è riferito *σκευάζω* [*Thesm.* 591].

Valevole genericamente e polisemicamente come “equipment in clothes, raiment, garment, robe, full dress, act of dressing” [*LSJ, sub voce*], o ancora “équipement, vêtement, robe” [*DELG, sub voce*] *στολή* è una formazione deverbativa derivata da *στέλλω*, voce verbale che traduce l'azione di “furnish with, array in, dress” [*LSJ, sub voce*] o ancora “disposer, préparer, vêtir” [*DELG, sub voce*]. La relazione di dipendenza morfo-etimologica determina il trasferimento delle implicazioni semantiche proprie di *στέλλω* sul corrispondente *nomen rei actae* *στολή*, da intendersi dunque come “prodotto, risultato di un'operazione di allestimento o equipaggiamento”: da ciò l'attribuzione potenziale di carattere collettivo e strumentale a *στολή* e, per suo tramite, all'insieme dei referenti concreti da esso definiti.

⁴ Il discorso giunge a includere inevitabilmente la dimensione dei costumi e dell'attrezzatura comici. Sull'argomento, *ex all.*, Stone 1981; English 1999; English 2000; Poe 2000; Compton-Engle 2003; English 2005; Hughes 2006; English 2007; Hughes 2012; Compton-Engle 2015. Sulla paratragedia nelle *Tesmoforiazuse*, *ex all.* Rau 1967, 42-88; Farmer 2016, 155-194.

Il verbo σκευάζω, a sua volta, valevole “prepare, furnish, supply, arrange, dress up” [LSJ, *sub voce*], o ancora “préparer, arranger, fournir, équiper” [DELG, *sub voce*], in regime di sostanziale sinonimia rispetto a στέλλω, è formazione denominale derivata da un binomio di lessemi etimologicamente imparentati e ad attestazione parallela, σκεῦος e σκευή.

Σκεῦος, generico e polisemico per “vessel, implement of any kind” [LSJ, *sub voce*] e ancora “réipient, utensile” [DELG, *sub voce*], è frequentemente attestato al numero plurale, intendendo in tal modo “all that belongs to a complete outfit, utensils, furniture, accountments, equipment, baggage” [LSJ, *sub voce*], e ricorre nella definizione di “cose”, entità materiali e inanimate, beni mobili di dimensioni ridotte, oggetti, utensili e attrezzi d’uso, strumenti parte di un corredo o di un equipaggiamento, funzionali all’assolvimento di determinate operazioni; σκευή, invece, è una voce a carattere collettivo e valevole polisemicamente e genericamente “equipment, attire, apparel, dress” [LSJ, *sub voce*], o ancora “équipement, vêtement, costume” [DELG, *sub voce*].

Dal quinto secolo a.C., στολή, σκεῦος e σκευή sono termini interessati da una netta specializzazione in senso teatrale: στολή e σκευή acquisiscono il plus-significato tecnico e specifico di “travestimento, costume teatrale”, mentre σκεῦος, insieme al proprio alterato diminutivo σκευάριον occorre in accezione di “oggetto di scena, elemento di attrezzeria”.

L’area lessicale impostata sul binomio σκεῦος | σκευή, in particolare, costituisce una produttiva risorsa tanto in ambito scenotecnico, nell’individuazione e nella definizione di materiali, procedure e personale coinvolto nel reperimento, nella confezione e nel trattamento del materiale teatrale nelle fasi di *backstage* precedenti, contemporanee e successive alle rappresentazioni, quanto ancora in ambito critico, per operazioni a carattere descrittivo ed esegetico compiute sulla dimensione di costumi e oggetti di scena.

Per l’ambito scenotecnico, in composizione con ποιέω è possibile osservare σκευοποιέω e le formazioni nominali deverbative da esso ricavate, quali il *nomen*

agentis σκευοποιός, il *nomen actionis* σκευοποιία, il *nomen rei actae* σκευοποίημα [LSJ, *sub vocibus*].

Σκευοποιέω ricorre, tra gli altri, in clausola a un frammento comico dall'*Equivalente* di Alessi a proposito di trucchi e ornamenti femminili, dotando di suggestioni metateatrali la contraffazione propria della tecnica cosmetica: ὄψεις [...] διὰ τούτων σκευοποιούσι τῶν τεχνῶν, “attraverso queste arti mascherano [scil. le donne] le loro sembianze” [F 98.27 Kock].

Attestato in fonti epigrafiche [OGI 51.66, Ptolemais, seconda metà del III a.C.], σκευοποιός occorre, tra gli altri, nei *Cavalieri* di Aristofane (prima rappresentazione 424 a.C.) per nominare l'artigiano che *non* ha provveduto alla maschera e al travestimento di Paflagone: Οἱ. α'. καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἐστὶν ἐξηκασμένος· ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι, “*Servo I*: Non spaventarti: non è [scil. Paflagone] nemmeno mascherato [*riprodotto in maniera somigliante*]... per la paura, infatti, nessuno dei mascherai lo ha voluto raffigurare” [Eq. 230-232 Coulon, van Daele]; ancora, nella *Poetica* di Aristotele σκευοποιός descrive l'operatore specializzato cui pertiene la messa in scena della tragedia: ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστὶν, “è più pertinente, per l'allestimento della componente spettacolare, l'arte dell'attrezzista di scena rispetto a quella dei poeti” [Po. 1450b.19-20 Kassel].

Σκευοποιία è presente, tra gli altri, nel tributo a Eschilo nella *Vita di Apollonio di Tiana* di Lucio Flavio Filostrato (II-III d.C.): σκευοποιίας μὲν ἤψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἶδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοῦς ὑποκριτὰς ἐνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνοις βαίνοιεν, ἐσθήμασί τε πρῶτος ἐκόσμησεν, ἃ πρόσφορον ἡρωσί τε καὶ ἡρώισιν ἠσθῆσθαι, “Curò il materiale scenico in modo che fosse rassomigliante all'aspetto degli eroi, fece camminare gli attori su alte suole così che incedessero alla maniera di quelli, fu il primo a ornare gli attori di costumi adeguati agli eroi e alle eroine da cui erano travestiti” [Vita Apollonii 6.11.124-128 Kayser].

Σκευοποίημα, tra gli altri, occorre nella *Vita di Crasso* di Plutarco (I-II d.C.) a proposito dell'esibizione dell'attore tragico Giasone di Tralles nel ruolo di Agave dalle *Baccanti* di Euripide con la testa mozzata del comandante militare romano in

luogo del volto/maschera di Penteo: τῆς δὲ κεφαλῆς τοῦ Κράσσου κομισθείσης ἐπὶ θύρας, ἀπηρμέναι μὲν ἦσαν αἱ τράπεζαι, τραγωδιῶν δ' ὑποκριτῆς Ἰάσων ὄνομα Τραλλιανὸς ἦδεν Εὐριπίδου Βακχῶν τὰ περὶ τὴν Ἀγαύην. [...] ὁ δ' Ἰάσων τὰ μὲν τοῦ Πενθέως σκευοποιήματα παρέδωκέ τιμι τῶν χορευτῶν, τῆς δὲ τοῦ Κράσσου κεφαλῆς λαβόμενος καὶ ἀναβακχεύσας ἐπέβαινε ἐκεῖνα τὰ μέλη μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ᾠδῆς “φέρομεν ἐξ ὄρεος ἔλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα, μακάριον θήραμα” [= *Ba.* 1169-1171], “Quando la testa di Crasso fu condotta alle porte, le mense erano state rimosse e un attore tragico di nome Giasone, proveniente da Tralles, stava cantando i versi di Agave dalle Baccanti di Euripide... Giasone consegnò a uno dei coreuti gli attrezzi teatrali di Penteo, prese la testa di Crasso e, interpretando la baccante, recitò cantando questi versi come fosse preda dell’ispirazione: ‘portiamo a palazzo un virgulto reciso da poco, una preda beata’” [*Crass.* 33.3-5 Ziegler].

Per l’ambito critico, in composizione con il verbo γράφω, si veda l’aggettivo σκευογραφικός, ἢ, ὄν, etimologicamente e morfologicamente derivato da σκευογραφία [*LSJ, sub vocibus*]. L’aggettivo σκευογραφικός costituisce il titolo di un’opera di Eratostene di Cirene (III-II a.C.) nota per frammenti e testimonianze, di argomento incerto: un catalogo di attrezzi, strumenti e utensili – come sembra indicare la menzione dell’opera nella dedica a Commodo in *incipit* del decimo libro dell’*Onomasticum*, repertorio enciclopedico di lemmi organizzato secondo un ordinamento tematico, compilato dal retore e grammatico Giulio Polluce (II d.C.) [Poll., 10.1 Bethe], ovvero un inventario di materiali teatrali⁵. Σκευογραφία, ancora, “lista, inventario di oggetti”, è attestato per via papiracea [P. Lond. 2.191.1, Arsinoites, Fayyum, 103-117 d.C.]; e legato alla pratica della compilazione di elenchi di articoli a scopo notarile, giudiziario, commerciale; a questa denominazione si propone di riferire l’unico documento pervenuto riguardante l’organizzazione di eventi spettacolari antichi, uno ὑπομνηστικόν o *memorandum* contenente una lista materiali teatrali necessari all’allestimento di mimi [SB XXVI 16648 = P. Berol. 13927, area egiziana, provenienza ignota, V-VI d.C.]⁶.

Questa tendenza alla specializzazione, testimoniata da occorrenze riscontrabili

⁵ Sulla questione, *ex all.*, Gordziejew 1936, 335-341; Geus 2002, 302.

⁶ Sul papiro, *ex all.*, Perrone 2011a; Tedeschi 2011, 134-136; Perrone 2013.

nell'ambito di fonti e documenti teatrali – con prevalenza, sia pur non esclusiva, di testi di argomento comico⁷ – metateatrali ed extrateatrali è inoltre sanzionata entro uno tra i più ricchi collettori lessicografici greci, il sopra citato *Onomasticum* di Polluce. Qui *στολή* e *σκευή* compaiono, in sintagma e sinonimicamente pressoché intercambiabili, nella definizione incipitaria apposta da Polluce alla sezione dedicata al costume teatrale nel quarto libro della sua opera: *καὶ σκευὴ μὲν ἢ τῶν ὑποκριτῶν στολή*, “*skeuè* è la *stolè* degli attori” [Poll. 4.115.1 Bethe]. La formula riportata introduce un catalogo di costumi e maschere della tragedia, della commedia e del dramma satiresco riferiti alle differenti fasi in cui è diacronicamente articolato il fenomeno teatrale attico in età classica ed ellenistica, un elenco redatto su testimonianze eminentemente letterarie con il plausibile apporto di altre, precedenti istanze erudite⁸.

Fra i materiali teatrali compresi nell'elenco di Polluce, in particolare, è possibile isolare una serie di articoli sintatticamente organica e tematicamente distinta dal resto, una lista di effettivi *costume properties*, elementi di attrezzatura qualificati come *μέρη* del costume tragico, costituenti essenziali di cui si compone il travestimento dei personaggi maschili:

καὶ νεβρίδες δὲ καὶ διφθέραι καὶ μάχαιραι καὶ σκῆπτρα καὶ δόρατα καὶ τόξα καὶ φαρέτρα καὶ κηρύκεια καὶ ῥόπαλα καὶ λεοντῆ καὶ παντευχία μέρη τραγικῆς ἀνδρείας σκευῆς.

Pellicce di cerbiatto, pelli, coltelli, scettri, lance, archi e faretra, bastoni da araldi, clave e pelli di leone, armature sono parti del costume tragico maschile.

[Poll. 4.117.4-118.1 Bethe]

Sul versante semantico, in quanto “apparato”, “corredo” o “equipaggiamento”, il costume teatrale definito *σκευή* può così essere inteso come un sistema composito e organico, il prodotto di un insieme di *σκεύη*, singoli elementi costitutivi o *μέρη*,

⁷ Sull'argomento, *ex all.*, Taplin 1993, 67-70.

⁸ Sulle fonti di Polluce, *ex all.*, Rohde 1870; Gordziejew 1936; Pickard Cambridge 1968, 177-179.

“parti” la cui collezione e organizzazione realizza il travestimento e con esso coincide. Ciò è lessicograficamente rimarcato, *ex all.*, nel κεφάλαιον apposto alla sezione dedicata alle σκευᾶι teatrali dell’*Onomasticum* di Polluce in alcuni testimoni manoscritti: σκεύη ὑποκριτῶν τραγικῶν καὶ σατυρικῶν καὶ κωμικῶν, “attrezzi *vel* strumenti degli attori tragici, satireschi e comici”.

A riprova della corrispondenza così istituita, ancora, si noti la non necessaria la congettura proposta da Meinecke per la normalizzazione eventuale di un passaggio dalla *Pace* di Aristofane (primo allestimento 421 a.C.), riferito alla svestizione di Teoria ordinata da Trigeo: Τρ. Ἄγε δὴ σὺ κατάθου πρῶτα τὰ σκεύη [την σκευήν Meinecke, *ut vestimenta exuere*] χαμαί, “Trigeo: Adesso per prima cosa metti giù per terra gli oggetti *alias* il costume” [*Pax* 886 Coulon, van Daele]. In avvio di parabasi nella medesima commedia, ancora, si riscontra l’impiego volutamente ambiguo, polisemico e metateatrale di σκεύη, a un tempo utensili da contadini e attrezzi scenici: Χο. Ἄλλ’ ἴθι χαίρων· ἡμεῖς δὲ τέως τάδε τὰ σκεύη παραδόντες τοῖς ἀκολούθοις δῶμεν σφῶζειν, ὡς εἰώθασι μάλιστα περὶ τὰς σκηνὰς πλεῖστοι κλέπται κυπτάζειν καὶ κακοποιεῖν, “Coro: Va’ felice! Intanto, noi consegniamo questi attrezzi agli inservienti perché li custodiscano: di solito, presso le scene, stanno in agguato tantissimi ladri, male intenzionati!” [*Pax* 729-731 Coulon, van Daele].

Quale implicazione semantica direttamente riferibile alla correlazione a percorrenza biunivoca τὰ σκεύη \Leftrightarrow ἡ σκευή, inoltre, ogni σκευός possiede la capacità potenziale di rimandare strumentalmente all’intero della σκευή cui pertiene. In tal senso, ciascun attrezzo di scena è così in grado di riassumere sinteticamente il costume che contribuisce a realizzare, e di richiamare transitivamente il personaggio la cui interpretazione rappresenta motivo primo e fine ultimo dell’organizzazione degli σκεύη nella σκευή, un personaggio di cui già costituisce singolo attributo funzionale e funzionante come elemento di riconoscimento per la sua identità, affiancandolo *in praesentia* ovvero evocandolo *in absentia*.

Il ricorso a elementi di costume e attrezzeria come oggetti determinanti per il riconoscimento dell’identità costituisce un motivo ricorrente nella drammaturgia attica, sovente adoperato per eroi e divinità come riportano *ex all.* i due passaggi esemplificativi che seguono, tratti dalle *Supplici* di Eschilo (primo allestimento 463

a.C.) e dallo *Ione* di Euripide (primo allestimento tra il 413 e il 410 a.C.), dove singoli σκεύη rispettivamente sostituiscono e precedono la menzione onomastica di personaggi alla cui σκευή appartengono per tradizione e consuetudine, figure che contribuiscono a specificare e definire in qualità di loro specifici attributi caratterizzanti:

Χο. τίν' οὖν κικλήσκω τῶνδε δαιμόνων ἔτι; | Δα. ὀρῶ τρίαιναν τήνδε σημεῖον θεοῦ. | Χο. ἀλλ' εὖ τ' ἔπεμψεν εὖ τε δεξάσθω χθονί,

Coro: Chi altri ancora, fra le divinità, dovrò invocare? | *Danao*: Vedo qui un tridente, segno di un dio... | *Coro*: Con benevolenza ci ha scortato nel viaggio [*scil.* Poseidone], con benevolenza ci accolga a terra.

[*Su.* 217-219 Murray]

Χο. – ἰδοῦ, τᾶιδ' ἄθρησον· Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς· φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις. | – ὀρῶ. καὶ πέλας ἄλλος αὐτοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἶρει τις· ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μυθεύεται παρὰ πήγαις, ἀσπιστὰς Ἴόλαος, ὅς κοινὸς αἰρόμενος πόνους Δίῳ παιδί συναντλεῖ; | [...] | – λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν ...; | – λεύσσω Παλλάδ', ἐμὰν θεόν. | – τί γάρ; κεραυνὸν ἀμφίπυρον ὄβριμον ἐν Διὸς ἐκηβόλοισι χερσίν; | [...] | < – > καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοισι κισσίνοισι βᾶκτροις ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς,

Coro: Guarda, osserva qui! Uccide l'idra di Lerna con la falce d'oro, il figlio di Zeus! Amica, guarda bene! | Lo vedo! E vicino a lui un altro solleva una torcia ardente di fuoco... sarà quello di cui si racconta quando lavoriamo ai nostri telai, Iolao armato di scudo, che affronta e sopporta le fatiche insieme al figlio di Zeus? | ... | Vedi come brandisce contro Encelado lo scudo con la testa della Gorgone?... | Vedo Pallade, la mia dea! | Cos'altro ancora? Il fulmine tremendo, due punte di fuoco, in mano a Zeus che scaglia lontano? | E Bromio con un pacifico scettro d'edera abbatte un altro dei figli della terra... lui, Bacco!

[*Ion* 190-218 Diggle].

Il termine σημείον, “segno”, rilevato nelle *Supplici* eschilee, acquista valore teatrale specialistico nella trattazione riservata da Aristotele nella *Poetica* al meccanismo drammaturgico e scenico del “riconoscimento”, denominato ἀναγνωρισμός [ex all. *Po.* 1452a.16-17 Kassel] o ancora ἀναγνώρισις [ex all. *Po.* 1452a.29 Kassel]. In qualità di σημεία, oggetti di scena, elementi di costume e attrezzeria sono da Aristotele annoverati come mezzo concreto tra gli εἶδη, le “forme” del riconoscimento:

πρώτη [*scil.* ἀναγνώρισις] μὲν ἢ ἀτεχνοτάτη καὶ ἢ πλείστη χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, [...], τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων [...], τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.

Primo [*scil.* riconoscimento], il più estraneo all'arte e del quale ci si serve di più per mancanza di risorse, quello per mezzo dei segni. Di questi segni, alcuni sono congeniti ... altri sono acquisiti; tra questi ultimi ... alcuni lo sono esternamente, come le collane o, nella *Tiro*, per mezzo della barca.

[*Po.* 1454b.19-25 Kassel]

Coerentemente con il suo argomento centrale, nella *Poetica* il ruolo dei materiali di scena è limitato e ridimensionato, in linea con la considerazione generale dell'allestimento e della dimensione performativa della tragedia espresso altrove nel trattato. Nell'esposizione aristotelica della materia, l'“estraneità all'arte (poetica)” degli oggetti di scena è un dato ribadito dall'occorrenza nel passaggio citato dell'aggettivo-chiave ἀτεχνος, in altri *loci* riferito alla ὄψις, la “vista” ossia la componente performativa della tragedia, una dimensione condensata nei suoi elementi materiali e spettante, secondo l'autore, più a operatori tecnici e finanziatori che ai poeti⁹:

ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· [...] ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ

⁹ Sulla ὄψις nella *Poetica* di Aristotele, ex all., Lanza 1987, 32-35; Di Marco 1989; Bonanno 1999; Bonanno 2000; Sifakis 2013.

σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν,

La ‘vista’ è sì di grande seduzione, ma la più estranea all’arte e la meno propria della poetica ... inoltre è più pertinente, per l’allestimento della componente spettacolare, l’arte dell’attrezzista di scena rispetto a quella dei poeti.

[*Po.* 1450b.16-20 Kassel]

τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο [*scil.* τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεινὸν] παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστίν,

Procurare questo effetto [*scil.* paura e pietà] per mezzo della ‘vista’ è invece piuttosto estrinseco all’arte e dipendente dall’allestimento della messa in scena.

[*Po.* 1453b.7-8 Kassel]

Prossimo per etimologia e morfologia ad ἀναγνώρισις e ἀναγνωρισμός, ancora, è il lessema γνώρισμα, “oggetto di riconoscimento”. Esso ricorre in accezione tecnica specifica nell’ambito della drammaturgia attica dal quarto secolo a.C. ed è testimoniato *in primis* da occorrenze e attestazioni nella produzione comica menandrea a proposito degli oggetti che accompagnano i bambini esposti, permettendone il loro successivo riconoscimento e il ricongiungimento ai familiari [Men., *Epitrepontes* 86, 114, 123; *Pericliomene* 386]. In regime di sostanziale sinonimia funzionale, analoghi contesti d’intreccio narrativo riportano, in alternanza a γνώρισμα, σύμβολον, “simbolo” [già Eur., *Ion* 1386 Diggle ; Men., *Sicyonius* 295 (σύ[μβολον *supplevit* Jouguet)]¹⁰.

Il repertorio lessicale fin qui enucleato rappresenta un importante serbatoio di risorse retoriche e motivi figurali, improntati su metonimia e sineddoche, produttivo nel trattamento dei materiali di scena in contesti teatrali, meta-teatrali ed extra-teatrali nella successiva tradizione culturale che rimonta e rimanda al fenomeno performativo attico, una ricchissima riserva da cui sono tratti, a titolo esemplificativo, i due

¹⁰ Sugli oggetti di riconoscimento, *ex all.*, Hähnle 1929, 132-134, 137-140; Huys 1995, 198.

confronti presentati di seguito.

In un epigramma di Lucillio (I d.C.) contenuto nell'*Anthologia Graeca*, sotto il nome di σκευαί, “costumi”, sono elencati cinque σκεύη, singoli attrezzi teatrali prelevati dal “baule”, la dotazione scenica personale di un attore tragico, attributi divini venduti dal loro possessore e utilizzatore per far fronte a un momento d’indigenza e soddisfare primari bisogni alimentari:

Πέντ' ὀβολῶν πέπρακεν Ἀπολλοφάνης ὁ τραγωδὸς | πέντε θεῶν σκευήν,
Ἡρακλέους ῥόπαλον, | Τισιφόνης τὰ φόβητρα, Ποσειδῶνος τρίδοντα, |
ὄπλον Ἀθηναίης, Ἀρτέμιδος φαρέτρην. | “Οἱ δὲ θεοὶ παρ Ζηνὶ καθήμενοι”
[= Hom., *Il.* 4.1] ἐξεδύθησαν | εἰς βραχὺ σιταρίου κέρμα καὶ οἶναρίου.

Per cinque oboli l’attore tragico Apollofane mise in vendita cinque attributi degli dèi, la clava di Eracle, gli orpelli spaventosi di Tisifone, il tridente di Poseidone, lo scudo di Atena, la faretra di Artemide. “Gli dèi che siedono presso Zeus” sono stati spogliati per pochi spiccioli, un tozzo di pane e un po’ di vino.

[*Anthologia Graeca* 11.189 Beckby]

Il *fulmen in clausula* dell’epigramma, impostato sulla colta citazione omerica, è costruito intorno allo statuto di “autenticità”, ricercatamente ambiguo, riferito agli attrezzi menzionati, confondendo volutamente le categorie di “originale” – gli attributi divini ed eroici propri delle figure del mito portate sulla scena – e “copia” – le riproduzioni materiali concrete adoperate per il travestimento degli attori e l’interpretazione dei rispettivi personaggi – secondo un meccanismo privilegiato nel trattamento tragico, paratragico, comico del costume teatrale, come di seguito argomentato nel dettaglio.

Nel primo libro delle *Immagini*, infine, Filostrato (II d.C.) ricorre a γνώρισμα e σύμβολον quali indicatori per gli attributi iconografici nella sintetica quanto indicativa “guida alla lettura dell’immagine” che introduce la scena raffigurante l’incontro fra Dioniso e Arianna addormentata, abbandonata a Nasso da Teseo; in un contesto non privo di possibili echi teatrali, mediando fra visualizzazione ecfrastica e

drammatizzazione narrativa, inoltre, l'autore recupera σκευή e στέλλω per l'apparato a corredo del dio¹¹:

Διονύσου τε μυρία φάσματα τοῖς γράφειν ἢ πλάττειν βουλομένοις, ὧν κἄν μικροῦ τύχη τις, ἤρηκε τὸν θεόν. καὶ γὰρ οἱ κόρυμβοι στέφανος ὄντες Διονύσου γνώρισμα, κἄν τὸ δημιούργημα φαύλως ἔχη, καὶ κέρας ὑπεκφυόμενον τῶν κροτάφων Διόνυσον δηλοῖ, καὶ πάρδαλις ὑπεκφαινομένη αὖ τοῦ θεοῦ σύμβολον. [...] σκευὴ μὲν γὰρ ἠνθισμένη καὶ θύρσοι καὶ νεβρίδες, ἔρριπται ταῦτα ὡς ἔξω τοῦ καιροῦ, [...] ἀλουργίδι τε στείλας ἑαυτὸν καὶ τὴν κεφαλὴν ῥόδοις ἀνθίσας ἔρχεται παρὰ τὴν Ἀριάδην ὁ Διόνυσος,

Per quanti vogliono dipingerlo o plasmarlo, mille sono le immagini di Dioniso, e se uno ne rappresenta un particolare anche piccolo, ha già trovato il dio. Così la ghirlanda di corimbi è un segno di riconoscimento di Dioniso, e anche se l'opera è di scarsa qualità, e le corna che spuntano sulle tempie rivelano Dioniso; ancora, la pantera [*oppure* la pelle di pantera] che appare è un simbolo del dio. ... Il costume fiorato, i tirsi e le pelli di cerbiatto, queste cose egli getta via quasi fossero inopportune ... abbigliatosi di porpora e infiorato il capo di rose, Dioniso si accosta ad Arianna.

[*Imagines* 1.15.2 Benndorf, Schenkl]

¹¹ Sull'argomento, *ex all.*, la prefazione di Maurizio Harari ad Abbondanza 2008. Sui rapporti tra Filostrato e la tragedia, *ex all.*, Elsner 2007.

2.2.2. Travestimento tragico, paratragico e tragicomico: meccanica e teoria

Il portato semantico delle considerazioni finora avanzate su base eminentemente lessicale trova puntuale riscontro drammaturgico e scenico nella produzione teatrale attica di quinto e quarto secolo a.C., acquistando particolare risalto nella Commedia.

Anticipando quanto di seguito argomentato isolando quattro segmenti metateatrali e paratragici fondamentali nello svolgimento d'intreccio delle *Tesmoforiazuse* – l'interrogatorio di Mnesiloco ad Agatone; la poetica di Agatone; il travestimento di Mnesiloco; Mnesiloco "eroe/eroina "tragicomica" –, l'operazione aristofanea condotta sul travestimento tragico per costumi e attrezzeria sembra insistere proprio sul sistema di implicazioni reciproche che pongono in relazione l'insieme dei materiali o attrezzi di scena, σκεύη, al costume, σκευή, στολή, e al corrispondente personaggio, della cui identità essi costituiscono gli attributi e gli oggetti di riconoscimento, γνωρίσματα, σημεία, σύμβολα.

L'apparente automatismo intrinseco a tale rapporto è messo in discussione e condotto iperbolicamente al cortocircuito e al paradosso nell'ambito di momenti descrittivi di scomposizione logica e decodifica, e ancora entro situazioni attive di concreta, fisica (ri-)composizione del travestimento. L'intromissione comica è realizzata mediante il ricorso a un'ampia varietà di meccanismi drammatici, un repertorio di cui si sceglie di presentare una significativa, pur sintetica casistica articolata in cinque variabili ad attestazione isolata ovvero mescolata e ibridata, cinque modi sostanziali d'intervento sul costume tragico, ovvero sul sistema di attrezzeria che lo compone:

- *presenza simultanea* di elementi previsti ed elementi inattesi;
- *assenza* di elementi previsti necessari;
- *duplicazione* di elementi necessari esclusivi;
- *sostituzione* di elementi previsti con elementi inattesi;
- *originalità d'impiego* di elementi rispetto all'uso previsto.

A questi modi è rapportata un'altrettanto sintetica rassegna di paralleli tratti dalla produzione tragica, comica e satiresca attica a confronto diretto o mediato, per

analogia o differenza. Si rileva altresì il supporto teorico di tali risorse, il complesso di riflessioni di poetica che sovente accompagna i meccanismi comici in gioco nel travestimento paratragico, orientandone senso e significato e contribuendo alla loro interpretazione, formulazioni che combinano insieme testo, spettacolo e ricezione, composizione, allestimento e critica, sovrapponendo sapientemente la figura, lo statuto e il ruolo di autori, interpreti e personaggi.

2.2.2.1. L'interrogatorio di Mnesiloco ad Agatone¹²

Il tenore metateatrale e paratragico della scena di Agatone occorrente nelle *Tesmoforiazuse* – in linea con il carattere generale e complessivo della commedia, esplicito fin dalla presenza tra le *dramatis personae* di due autori teatrali attivi sulle medesime scene di Aristofane¹³ – emerge già dal ricorso di Euripide ad apposizioni che dichiarano il professionismo del più giovane collega, “compositore” e “maestro di tragedie” [*Thesm.* 30; 88] ed è ribadito dall'impiego, per l'ingresso e l'uscita di scena del poeta, dell'espedito lessicale e/o scenotecnico dell'ἐκκύκλημα, di chiara derivazione tragica¹⁴. Questa trovata propone nuovamente un'analogia soluzione ricorrente nella scena di Euripide e Diceopoli negli *Acarnesi* di Aristofane (primo allestimento 425 a.C.), e rappresenta uno tra i precedenti a consentire la lettura sinottica dei due momenti comici, come proposto e argomentato più dettagliatamente in seguito.

A ingresso avvenuto, Mnesiloco produce e registra testualmente un inventario dei materiali scenici che accompagnano Agatone, elencando un eterogeneo insieme di capi di vestiario, strumenti musicali, articoli da palestra e da toeletta, armi di sua pertinenza, localizzati plausibilmente entro l'orbita prossemica più vicina al personaggio, disposti indosso e attorno a questi [*Thesm.* 137-140].

Il primo tentativo di riconoscimento dell'identità di Agatone operato da parte del parente di Euripide attraverso un processo descrittivo di scomposizione logica e decodifica della sua σκευή subisce dapprima una brusca battuta di arresto. L'incertezza di Mnesiloco di trovarsi davanti a un uomo o a una donna – da cui già la menzione della cortigiana Cirene [*Thesm.* 97-98] e la contraddizione di genere tra l'appellativo maschile e il pronome femminile nel sintagma di apostrofe ὦ νεανίσκ' ἦτις εἶ [*Thesm.* 134] – si fonda sul riscontro di ταραξίς τοῦ βίου, “disordine, confusione di vita” per la *presenza simultanea*, all'interno del composito apparato a

¹² Sull'ingresso di Agatone e la scena in generale, *ex all.*, Muecke 1982; Zeitlin 1996, 375-416; Sissa 2012; Imperio 2016.

¹³ Sui poeti tragici come personaggi comici, *ex all.*, Marelli 2006; Tammaro 2006.

¹⁴ Sull'ἐκκύκλημα e sul suo impiego aristofaneo, *ex all.*, Di Benedetto, Medda 1997, 22-24, 32-33; Mastroarco, Totaro 2006, *ad loc.*; Bonanno 2006.

corredo del personaggio, di attributi riferiti per tradizione e consuetudine tanto alla sfera maschile – due strumenti musicali a corda (βάρβιτος, λύρα), un’ampolla per gli olí (λήκυθος), una spada (ξίφος) – quanto a quella femminile – una veste color zafferano (κροκωτός), una reticella per il capo (κεκρύφαλος), una fascia reggiseno (στρόφιον), uno specchio (κάτοπτρον).

Il caotico assemblaggio produce così un risultato all’apparenza incoerente e vistosamente incongruo, ulteriormente complicato a seguito del riscontro, da parte di Mnesiloco, di *assenza* di attributi specifici, tanto anatomici (pur relativi al corpo scenico *alias* posticcio del personaggio), – il fallo (πέος) *versus* i seni (τιτθία) – quanto costumistici – mantello da uomo (χλαῖνα), calzature spartane maschili (Λακωνικάί) – che dichiarino inequivocabilmente il genere da assegnare ad Agatone.

L’interrogatorio condotto dal parente di Euripide si apre con l’esplicita menzione della *Licurgia* di Eschilo [*Thesm.* 134-135], una tetralogia perduta di cui fanno parte gli *Edoni*, tragedia cui appartiene il passaggio riportato da Mnesiloco, secondo l’informazione glossata in uno scolio *ad locum*¹⁵. Nella tragedia, l’apostrofe presa a prestito da Mnesiloco è rivolta al dio Dioniso, temporaneamente prigioniero del re di Tracia – una situazione sostanzialmente analoga, pur con variazioni, a quanto attestato nelle *Baccanti* di Euripide (primo allestimento 403 a.C.), come di seguito approfondito:

τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργίαν, Ἡδωνοῦς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν. λέγει δὲ ἐν τοῖς Ἡδωνοῖς πρὸς τὸν συλληφθέντα Διόνυσον «ποδαπὸς ὁ γόννις;» [= Aesch., F 61 Radt]

Dice [*scil.* Mnesiloco] la tetralogia *Licurgia*, composta dagli *Edoni*, dalle *Bassaridi*, dai *Giovani* e dal satiresco *Licurgo*. Dice [*scil.* Licurgo] negli *Edoni*, riferendosi a Dioniso imprigionato “da dove arriva questo effeminato?”

[Σ *Vet. Thesm.* 135 Dübner]

¹⁵ Sugli *Edoni* e la *Licurgia*, *ex all.*, West 1990; Nervegna 2015.

Un altro frammento, riferito da Radt alla medesima tragedia, presenta una costruzione sintattica analoga al *ductus* per coppie antinomiche rilevabile nel prosiegno della battuta di Mnesiloco: τί δ' ἀσπίδι ζύνθημα καὶ καρχησίω; “che cosa c’entra lo scudo con la coppa?” [Aesch., F 61a Radt = CPG Suppl. 1, 41] = τί βάρβιτος λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλω; τί λήκυθος καὶ στρόφιον; [...] τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία, “che cosa c’entra il *barbitos* con la veste color zafferano? Cosa la lira con la reticella per i capelli? Cosa, ancora, l’ampolla per gli oli della palestra con la fascia per tenere su il seno? ... Cos’hanno in comune spada e specchio?” [*Thesm.* 137-140]. Il confronto permette di estendere l’apporto tragico oltre la menzione esplicitamente dichiarata, e di riferire già al modello eschileo di riferimento l’impianto strutturale e tematico che caratterizza il segmento comico.

Nei *TrGF* Radt estende la citazione tratta *verbatim* dagli *Edoni* fino a comprendere per intero *Thesm.* 135, includendo così anche τίς πάτρα; τίς ἡ στολή, “qual è la sua terra d’origine? Che cosa significa il suo costume?”. Il verso, nella ricostruzione complessiva proposta dall’editore, condensa e sintetizza così altri luoghi eschilei di più ampio respiro, impostati sugli stessi motivi.

Tra questi, si vedano le battute pronunciate da Pelasgo dopo il suo ingresso in scena nelle *Supplici* di Eschilo, riferite al singolare aspetto del Coro delle Danaidi, frutto della commistione di elementi di costume e attrezzeria noti, dunque riconoscibili, e sconosciuti in quanto estranei. Anche in questo caso l’alterità delle straniere è rapportata *in primis* alla provenienza geografica, come denota l’impiego dell’aggettivo in genere neutro ποδαπὸν in funzione avverbiale e interrogativa:

Πε. ποδαπὸν ὄμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον πέπλοισι βαρβάροισι
κάμπυκώμασι χλίοντα προσφωνοῦμεν; οὐ γὰρ Ἀργολὶς ἐσθῆς γυναικῶν
οὐδ' ἀφ' Ἑλλάδος τόπων. [...] κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων
κεῖνται παρ' ὑμῶν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις· μόνον τόδ' Ἑλλάς χθὼν συνοίσεται
στόχῳ.

Pelasgo: da dove viene questa folla di gente non greca, superba di vesti e ornamenti barbarici sul capo, cui rivolgiamo le nostre parole? Di certo non un abito di donne argive, né di alcun altro luogo della Grecia. ... Eppure

accanto a voi giacciono ramoscelli, per gli dèi riuniti, secondo l'uso dei supplici: soltanto questo fa pensare alla terra greca.

[*Su.* 234-243 Murray]

Il riferimento indiretto a Dioniso rintracciato nell'interrogatorio di Mnesiloco amplia di connotazioni paratragiche ciò che in prima istanza, nell'attribuzione dell'identità ad Agatone per tramite degli σκεῦη che costituiscono la sua σκευή, si configura come secca opposizione binaria tra i generi maschile e femminile. Nell'insieme dei materiali teatrali che traducono scenicamente il carattere ambiguo e non definito del poeta, l'elemento che opera da termine medio tra l'autore tragico e il dio e legittima la citazione eschilea è con tutta probabilità rappresentato dalla veste color zafferano, il κροκωτός.

Capo d'abbigliamento femminile teatrale per eccellenza [*LSJ, sub voce*], il κροκωτός è adoperato, fra gli altri, a proposito di personaggi di genere fluido come l'eroe Ceneo (già Cenis, giovane Lapitessa amata da Poseidone e da questi trasformata in un uomo) nell'omonima commedia di Araros, figlio di Aristofane, stando alla testimonianza presente in Polluce, significativamente allineata alla sostanza lessicale relativa al travestimento di Agatone:

θύσανοι δ' οἱ καλούμενοι κροσσοί [...] καὶ αὐτοὶ δ' οἱ κροσσοὶ δοκοῖεν ἂν ὠνομάσθαι, Ἄραρότος εἰπόντος ἐν Καινεῖ ‘παρθένος δ' εἶναι δοκεῖ, φορῶν κροσωτοὺς καὶ γυναικείαν στολήν’ [= Araros, F 4 Kassel-Austin]. ἔνιοι γὰρ οὕτω γράφουσιν ἀντὶ τοῦ κροκωτοῦς.

Le nappe sono chiamate *krossoi* ... alcuni ritengono che debbano essere chiamate *krossoi*, come diceva Araros nel *Ceneo*: “sembrava una fanciulla, con indosso *krossoi* e un abito da donna”. Alcuni infatti scrivono così in luogo di *krokotous* [da cui “sembrava una fanciulla, con indosso vesti color zafferano e un costume da donna”].

[*Poll.* 7.64-65 Bethe]

Il medesimo capo di abbigliamento, ancora, rappresenta uno degli elementi costitutivi del costume teatrale di Dioniso nella tradizione comica e tragica attica: “the

only men who wear the κροκωτός are Dionysus and effeminates” [Stone 1981, 174].

Indirettamente suggerito come μέρος del costume dionisiaco negli *Edoni* di Eschilo dalla citazione paratragica presente nelle *Tesmoforiazuse*, il κροκωτός è menzionato in uno dei frammenti del perduto *Dionisalessandro* del commediografo Cratino tra i componenti della στολή del dio, in un elenco di articoli che comprende anche il καρχήσιον, un vaso potorio già notato nel F 61a Radt dagli *Edoni*:

A. στολήν δὲ δὴ τίς εἶχε; τοῦτό μοι φράσον. | B. θύρσον, κροκωτόν,
ποικίλον, καρχήσιον,

A: Che costume indossava? Dimmelo! | B: Un tirso, una veste color zafferano, un abito variopinto, una coppa.

[Cratinus, F 40 Kassel-Austin]

La validità di tale informazione, ancora, è avvalorata e registrata anche nel già citato paragrafo sul travestimento teatrale dell’*Onomasticum*: Διόνυσος δ’ αὐτῷ [scil. τῷ κροκωτῷ] ἐχρήτο καὶ μασχαλιστήρι ἀνθινῷ καὶ θύρσῳ, “la porta Dioniso [scil. la veste color zafferano], insieme a una fascia fiorata e a un tirso” [Poll. 4.116.8-117.2 Bethe]. A seguito di questi e analoghi confronti, è possibile dunque intendere il costume femminile di Agatone in senso dionisiaco e pienamente paratragico.

Sulle implicazioni di questa relazione si fonda la congettura avanzata da Roscher, una proposta di normalizzazione testuale a sostituzione del trådito λύρα, “lira” [Thesm. 138] con δορὰ, “pelle, pelliccia”, ovviando all’apparente ridondanza data dalla presenza di due strumenti musicali simili – una βάρβιτος è menzionata al verso precedente – nell’apparato di oggetti a corredo di Agatone con l’introduzione di un altro, differente attributo. L’emendazione di Roscher, pur non necessaria, non è parimenti priva di spunti meritevoli di menzione. La pelle screziata (δορὰ) è invero attestata insieme al tirso come σκεῦος | γνώρισμα di Dioniso nel primo verso dell’*Ipsipile* di Euripide, riportato per bocca dello stesso compositore nelle *Rane* di

Aristofane (primo allestimento 405 a.C.)¹⁶:

Ευ. Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς καθαπτὸς ἐν πεύκησι
Παρνασσὸν κάτα πηδᾶ χορεύων,

Euripide: Dioniso, che con indosso tirsi e pelli di cerbiatto, tra fiaccole
preme col piede danzando presso il Parnaso.

[*Ra.* 1211-1213 = *Eur.*, F 752 Kannicht]

Proprio nelle *Rane*, commedia interamente fondata su strategie metateatrali e caratterizzata da una rilevante successione di segmenti paratragici, il κροκωτός occorre, insieme ai κόθορνοι, specifiche calzature, tra gli elementi di cui si compone il costume di Dioniso.

Intenzionato a recarsi nell’Ade, accompagnato dal proprio servo “portapacchi” Xantia, allo scopo di trarne via Euripide, in avvio di commedia il dio fa il suo ingresso camuffato da Eracle. Con buona probabilità, questa trovata comica riprende in parodia una soluzione in scena nel *Piritoo*, tragedia frammentaria la cui paternità è contesa tra Euripide e Crizia, che prevedeva il semidio tra le sue *dramatis personae*, nell’Oltretomba per catturare Cerbero e assolvere così l’ennesima fatica impostagli da Euristeo, una cornice mitica e narrativa entro cui s’inseriva l’incontro con l’eroe titolare Piritoo, punito con l’imprigionamento per aver tentato, insieme a Teseo, di rapire Persefone¹⁷.

Interpellato da Dioniso al fine di ottenere indicazioni di viaggio, plausibilmente in scena accompagnato dagli attributi tradizionali che lo connotano, l’“autentico” Eracle reagisce al maldestro spettacolo offerto dalla presenza del proprio doppio, visualizzando tramite registrazione verbale il travestimento erculeo indossato da Dioniso al di sopra del suo proprio, consueto “costume”: Ηρ. Ἄλλ' οὐχ οἷός τ' εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων ὀρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῶ κειμένην. Τίς ὁ νοῦς; Τί κόθορνος

¹⁶ Le citazioni testuali delle *Rane* seguono l’edizione Dover 1993. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Coulon, Van Daele 1928; Paduano 1998; Mastromarco, Totaro 2006.

¹⁷ Sull’attribuzione del *Piritoo*, *ex all.*, Dobrov 2001, 133-156; Collard 2007.

καὶ ῥόπαλον ξυνηλθέτην; “*Eracle*: Ma non riesco a trattenere le risate, vedendo la pelle di leone stesa su una veste color zafferano... Qual è il senso? Perché il coturno va insieme con la clava?” [Ra. 45-47].

Nella battuta di Eracle sopra riportata è possibile evidenziare alcuni tratti formali e sostanziali già rilevati in merito all’interrogatorio condotto da Mnesiloco ad Agatone. Il costume erculeo è sintetizzato nella clava e nella pelle di leone, attributi tradizionali d’invenzione stesicorea, secondo la notizia tarda riportata da Ateneo (II-III d.C.) – οἱ νέοι ποιηταὶ κατασκευάζουσιν ἐν ληστοῦ σχήματι μόνον περιπορευόμενον, ξύλον ἔχοντα καὶ λεοντῆν καὶ τόξα· καὶ ταῦτα πλάσαι πρῶτον Στησίχορον τὸν Ἰμεραῖον, “i nuovi poeti lo rappresentano [*scil.* Eracle] andandosene in giro da solo, in costume da brigante, fornito di clava, pelle di leone e arco; gli stessi affermano anche che il primo a plasmarlo in questa guisa fu Stesicoro di Imera” [Deipnosophistae 12.6 Kaibel] – riferiti al semidio anche a teatro, e come tali catalogati da Polluce nel già citato elenco di *costume properties* che costituiscono i μέρη τραγικῆς ἀνδρείας σκευῆς, le “parti del costume tragico maschile” [Poll. 4.117.4-118.1 Bethe].

Sul versante iconografico, la clava e la pelle di leone corredano l’interprete erculeo di un dramma satiresco su uno fra i più celebri monumenti ceramografici di argomento teatrale, il cratere attico a volute a figure rosse, eponimo del Pittore di Pronomos, proveniente da Ruvo di Puglia, datato alla fine del quinto secolo e conservato a Napoli¹⁸ [Fig. 1]. La pelle di leone, in particolare, è coinvolta in un interessante gioco di duplicazione, drappeggiata sul braccio e sulla spalla sinistri dell’attore e, ancora, presente sul capo della maschera sorretta da questi con la mano destra. L’aderenza e la fusione dell’interprete col personaggio, fisicamente realizzata per tramite dell’imposizione di maschera e costume, ancora, è epigraficamente segnalata dall’iscrizione onomastica ΗΡΑΚΛΗΣ, distinguendo la figura da quella dei coreuti (già Satiri), accompagnati dai loro nomi propri¹⁹.

¹⁸ Napoli, Museo Archeologico Nazionale 81673 ex H3240. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 217500, con relativa bibliografia. *Ex all.*, Taplin, Wiles 2010.

¹⁹ Sul costume tragico nel cratere di Pronomos, *ex all.*, Wyles 2007; Wyles 2010; Wyles 2013.



[Fig. 1]

Nelle *Rane*, clava e pelle leonina male interagiscono con i coturni e la veste color zafferano: come Mnesiloco, così Eracle riscontra e manifesta l'incongruità e l'incoerenza dell'accordo tra i differenti materiali scenici concreti – erculei *versus* dionisiaci, virili ed eroici *versus* molli e femminili/effeminati – proponendo per clava e coturni un nuovo sintagma antinomico, formulare rispetto agli analoghi attestati nelle *Tesmoforiazuse* e negli *Edoni*.

Capovolgendo i termini dell'equazione semantica fin qui osservata, il carattere eccentrico dell'insieme stratificato di attributi indossato da Dioniso consente il riconoscimento dell'identità del suo possessore attraverso direttrici logiche a percorrenza biunivoca e diametralmente opposta. Scambiato per il vero Eracle camuffato – da Dioniso? Da donna? – e non *viceversa*, Dioniso subisce così il fraintendimento del suo travestimento, accusato e minacciato da due ostesse infernali per non avere onorato il conto di un'impegnativa “fatica” edifagetica e gastronomica: Πα. Α' Οὐ μὲν οὖν με προσεδόκας, ὅτι κωθόρνους εἶχες, ἂν γινῶναί σ' ἔτι, “*Ostessa I*: Pensavi forse che io, dato che indossi i coturni, non riconoscessi chi fossi?” [*Ra*. 556-557].

La contrapposizione sulla scena di due “Eracli”, possibilmente dotati dei medesimi attributi caratterizzanti, testimonia per l'operazione di riconoscimento dell'identità tramite descrizione, scomposizione logica e decodifica del travestimento nei singoli costituenti che lo realizzano occorrente nelle *Rane* il ricorso congiunto di due dei meccanismi comici sopra enucleati, la *presenza simultanea* di elementi previsti e inattesi e la *duplicazione* di elementi esclusivi.

Quest'ultima risorsa costituisce il motore comico di un frammento del perduto dramma satiresco *Inaco* di Sofocle, costruito sulle implicazioni dell'appartenenza indispensabile di uno σκεῦος alla σκευή di un determinato personaggio, a garanzia del riconoscimento dell'identità e del ruolo da questi rivestito, una situazione possibilmente riecheggiata nell'ingresso *ex machina* di Iride negli *Uccelli* di Aristofane (primo allestimento 414 a.C.):

Πι. Αὐτή σύ, ποῖ ποῖ ποῖ πέτει; Μέν' ἥσυχος, ἔχ' ἀτρέμας αὐτοῦ· στήθ'·
ἐπίσχες τοῦ δρόμου. Τίς εἶ; Ποδαπή; Λέγειν ἐχρῆν ὀπόθεν πέτει. | Ιρ.

Παρά τῶν θεῶν ἔγωγε τῶν Ὀλυμπίων. | Πι. Ὅνομα δέ σοι τί ἐστὶ; Πλοῖον ἢ κυνῆ; | Ιρ. Ἴρις ταχεῖα.

Pisetero: Tu, proprio tu, dove dove dove voli? Sta' calma, fermati, non ti muovere: rimani qui, frena la corsa! Chi sei? Di che regione? Di' da dove vieni! | *Iride*: Io? Vengo da parte degli dèi dell'Olimpo! | *Pisetero*: E qual è il tuo nome? 'Vascello' o 'Cappello'? | *Iride*: Iride veloce!

[*Av.* 1189-1204 Coulon, van Daele]

Nel passaggio riportato, costume e attributi di Iride si sovrappongono all'identità del personaggio che li indossa, sostituendosi a essa e determinandola onomasticamente: la messaggera divina è così ribattezzata da Pisetero in virtù delle sue vesti, gonfiate dal vento alla maniera di una vela, e del suo copricapo. Questo accessorio costituisce il termine medio tra l'operazione aristofanea e il precedente satiresco di Sofocle, come riportato in una glossa a corredo del testo:

κυνῆ δὲ, ὅτι ἔχει περικεφαλαίαν τὸν πέτασον, ὡς ὁ Ἑρμῆς ἄγγελος ὦν παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Ἰνάχῳ τῆς Ἰριδος «γυνὴ τίς ἦδε; κυκλάς Ἀρκάδος κυνῆς.» [= F 272 Radt] φασὶ δὲ καὶ κυνέαν τὸν πέτασον λέγεσθαι ἐν Πελοποννήσῳ.

“Cappello”, poiché indossa un petaso intorno alla testa; così Ermes, il messaggero, nell'*Inaco* di Sofocle [dice] di Iride: “Chi è questa donna, che porta un rotondo cappello arcade?”

[*Σ Vet. Av.* 1203 Dübner]

L'editore dello scolio riproduce il testo accogliendo la congettura avanzata da Toup. Questi corregge in κυκλάς la lezione manoscritta συληνᾶς, voce che riferisce a Iride un'azione prossima per etimo e morfologia a συλάω, da intendersi come “spoglio, sottraggo, porto via”. L'intervento di Toup è discusso nelle sue possibili accezioni da Pearson, il quale propone invece il recupero della lezione trādita a seguito di minimi adattamenti formali e morfologici:

(1) κυκλάς may be substantival with the sense of “brim” (so Toup):

‘there’s a round Arcadian hat’. (2) κυκλάς may be an adjective, = ‘encompassed’ or ‘covered’. Neither supposition is quite satisfactory. [...] Further, it may be inferred [...] that both in Sophocles and in Aristophanes Iris appeared on the stage in a broad-brimmed hat [...]. Such a head-gear, a travelling hat for a journey, would be appropriate to Iris in her capacity of messenger, being a variety of the πέτασος which was worn by Hermes [...] If we might assume that γυνή was no part of the original text, it would be possible to read τίς ἦδε συλήσασα μ’ Ἀρκάδος κυνῆς, as if Hermes resented the appropriation of his own emblem.

[Pearson 1917, I.202-203]

Sulla soluzione ecdotica di Pearson è basata l’emendazione di Pfeiffer, συλάς. Il verso così ricostruito – Ερ. γυνή τίς ἦδε, συλάς Ἀρκάδος κυνῆς; “*Ermes*: Chi è questa donna, che ruba il cappello arcade?” – è accolto da Radt nei TrGF, e ancora da Lloyd Jones, che offre traduzione e commento in linea con la convincente contestualizzazione drammaturgica del frammento suffragata da Pearson:

‘Who is this woman, who has stolen the Arcadian cap?’ – It seems that Hermes, who was born in Arcadia, has sighted Iris, messenger of Hera, wearing a cap like his own, and jocularly accuses her of stealing it.

[Lloyd-Jones 1996, 272]

Come in generale l’intero interrogatorio di Agatone, così il confronto fra Dioniso/Eracle e le ostesse infernali, a sua volta, realizza sia pur indirettamente e parzialmente un ritratto dell’eroe in abiti da donna, dotando il computo dei materiali di scena che compongono il costume e il relativo processo di attribuzione dell’identità della combinazione, con differente gradazione d’intensità, dei meccanismi di *presenza simultanea* e *sostituzione* fra elementi previsti ed elementi inattesi.

Il motivo di Eracle *en travesti*, individuabile *in nuce* al corrispondente passaggio delle *Rane*, non è estraneo alla drammaturgia attica. L’argomento di un perduto dramma satiresco, l’*Onfale*, ascrivito a Ione di Chio, con tutta probabilità presentava al pubblico lo spettacolo del semidio schiavo della regina di Lidia, privato dei propri attributi tradizionali, sostituiti da altrettanti femminili: Ομφ. ἄλλ’ εἶα, Λυδαὶ ψάλτραι,

παλαιθέτων ὕμνων ἀοιδοί, τὸν ξένον κοσμήσατε, “*Onfale*: Orsù, Arpiste di Lidia, voi che intonate canti antichi, agghindate l’ospite straniero!” [F 22 Snell]²⁰.

Sul versante iconografico, lo scambio di costumi fra Eracle e la regina di Lidia occorre, stando a una delle possibili ipotesi di lettura e interpretazione, su una *pelike* attica a figure rosse, attribuita al Pittore Washing, proveniente da Nola, datata alla seconda metà del quinto secolo a.C. e conservata a Londra²¹ [Fig. 2].

L’impianto piramidale della scena, dalle direttrici simmetricamente convergenti verso l’asse verticale, occupato dagli involti della pelle di leone e dell’indumento femminile e prolungato dalla clava, conferma per posizione la centralità degli attributi nella raffigurazione. Fortissime, ancora, sono le analogie strutturali rilevabili tra questa immagine e la scena di vestizione di due coreuti in abiti femminili riprodotta su una *pelike* attica a figure rosse attribuita al Pittore della Phiale, proveniente da Cerveteri, datata alla seconda metà del quinto secolo a.C. e conservata a Boston²² [Fig. 3].

Anche in questo caso, la localizzazione degli effettivi materiali scenici, un involto di costume e una maschera, sottolinea il loro carattere non accessorio nell’economia della composizione iconografica, come assoluti comprimari e accessori fondamentali per il travestimento e l’immedesimazione dei due interpreti.

²⁰ Sull’*Onfale* di Ione di Chio, *ex all.*, Easterling 2007.

²¹ London, British Museum E370. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 215017, con relativa bibliografia. *Ex all.*, Todisco 2003, Ap 58; Grilli 2015, 128-131; Baggio 2016, 407-411.

²² Boston, Museum of Fine Arts 98.883. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 214224, con relativa bibliografia.



[Fig. 2]



[Fig. 3]

Il fortissimo potenziale scenico della vicenda di Eracle e Onfale, ancora, è rintracciabile nelle scelte lessicali a carattere teatrale che occorrono nella versione ecfrastica dell'episodio offerta da Luciano (II d.C.):

έωρακένας γάρ σέ που εικός γεγραμμένον, τῆ Ὀμφάλῃ δουλεύοντα, πάνυ ἀλλόκοτον σκευῆν έσκευασμένον, εκείνην μὲν τὸν λέοντα αὐτοῦ περιβεβλημένην καὶ τὸ ξύλον ἐν τῇ χειρὶ ἔχουσαν, ὡς Ἡρακλέα δῆθεν οὔσαν, αὐτὸν δὲ ἐν κροκωτῶ καὶ πορφυρίδι ἔρια ζαίνοντα καὶ παιόμενον ὑπὸ τῆς Ὀμφάλῃς τῶ σανδαλίῳ. καὶ τὸ θέαμα αἴσχιστον, ἀφεςτῶσα ἡ έσθῆς τοῦ σώματος καὶ μὴ προσιζάνουσα καὶ τοῦ θεοῦ τὸ ἀνδρῶδες ἀσημόνως καταθληνόμενον.

Avrai forse visto qualche immagine dipinta di Eracle schiavo presso Onfale, travestito con un costume a lui per nulla usuale: quella avvolta della sua pelle di leone, tenendo in mano la clava, quasi fosse ella stessa Eracle, questi invece, abbigliato di vesti zafferano e porpora, carda la lana, colpito dal sandalo di Onfale! Spettacolo vergognoso e disonorevole a vedersi, la veste tanto distante ed estranea al corpo, che per nulla vi si addice, e la virilità del dio indegnamente e indecorosamente effeminata.

[*Quomodo historia conscribenda sit* 10.17-25 Kilburn]

La cardatura dei bioccoli di lana per ottenerne filato da tessere, mansione domestica tradizionalmente femminile e a carattere fortemente “generico” e connotante che impegna Eracle nel passo luciano, ritorna a proposito di un'altra figura eroica e teatrale *en travesti*, Achille alla corte di Licomede re di Sciro – lì nascosto in vesti femminili dalla madre Teti per impedire la sua partecipazione alla guerra contro Troia, un inganno svelato dall'astuzia di Odisseo – in una citazione tramandata degli *Sciri*, tragedia euripidea nota per frammenti e testimonianze, contenente un'apostrofe di Odisseo ad Achille in un momento successivo al riconoscimento della vera identità di quest'ultimo:

Οδ. σὺ δ' ᾧ τὸ λαμπρὸν φῶς ἀποσβεννὺς γένους ζαίνεις ἀρίστου πατρὸς Ἑλλήνων γεγῶς;

Odisseo: E tu, capace di estinguere la luce splendente della stirpe, tu cardi la lana, nato dal più nobile padre tra i Greci?

[F 683a Kannicht].

Lo stato di conservazione altamente precario degli *Sciri* non consente di apprezzare per intero lo sviluppo drammaturgico e scenico dell'intreccio tragico euripideo²³. Per quanto probabile e suggestiva, la presenza visibile di Achille in abiti femminili e l'assetto in regime di presenza scenica del suo riconoscimento, con conseguente cambio di costume, permane come puramente ipotetica; quale possibile elemento a favore di tale ricostruzione, una "veste da ragazza" – κόρης ἡστῆτι – , con riferimento al travestimento di Achille, è menzionata dalla *hypothesis* papiracea nell'esposizione dell'antefatto tragico [Eur., *Scyrii* test. iia.15 Kannicht = *PSI* 1286.15].

L'attribuzione del F 683a Kannicht agli *Sciri*, inoltre, consente di proporre l'assegnazione alla medesima tragedia di un *fragmentum incertae fabulae* euripideo tematicamente affine, da localizzarsi presumibilmente nell'ambito del medesimo discorso di convincimento realizzato da Odisseo: οὐκ ἐν γυναιξὶ τοὺς νεανίας χρεῶν ἀλλ' ἐν σιδήρῳ κὰν ὄπλοις τιμὰς ἔχειν, "non in mezzo alle donne i ragazzi devono acquisire onori, ma tra il ferro e le armi" [F *inc. fab.* 880 Kannicht]²⁴.

La menzione delle armi, infine, già funzionale come collaudato espediente retorico, sembra richiamare e suggerire il ricorso di uno tra gli accorgimenti impiegati da Odisseo per il riconoscimento di Achille tramandati dalle fonti antiche che attestano la vicenda mitica quale possibile soluzione performativa in gioco nel dramma euripideo. L'accorgimento delle armi nascoste in un carico di gioielli, monili e altri ornamenti femminili, scovate da Achille in un sussulto di virilità che tradisce il suo travestimento [ex *all.*, Staius, *Achilleis* 1.841 ss. Dilke. Ex *all.*, Heslin 2005], costituirebbe in tal senso un ipotetico motivo drammaturgico e scenico dal potenziale significativamente allineato al complesso sistema di rimandi incrociati fra attributi, costume e identità teatrale finora tratteggiato, un meccanismo composito e

²³ Sulla ricostruzione degli *Sciri*, ex *all.*, Aricò 1981.

²⁴ Così, ex *all.*, Collard, Cropp 2009, 159-167.

conseguenziale nel quale la *presenza simultanea* di attributi maschili e femminili – armi fra ornamenti, armi imbracciate da Achille in costume femminile – determinerebbe l’annullamento della precedente condizione di *sostituzione* fra i medesimi, propria dell’eroe travestito da donna.

Procedendo sul versante comico ed estendendo lo sguardo ad altri esponenti, oltre la produzione aristofanea, è possibile rintracciare il meccanismo di *sostituzione* tra elementi previsti ed elementi inattesi nel trattamento riservato a costume e attrezzatura tragica femminile in un frammento di una commedia di Platone, l’autore comico contemporaneo di Aristofane, il cui argomento metateatrale e paratragico emerge fin dal titolo, Σκευᾶ, “*I Costumi*” (primo allestimento tra il 407 e il 404 a.C.), relativo al personaggio euripideo di una portatrice d’acqua²⁵.

Concordemente identificata con Elettra, eroina titolare dell’omonima tragedia (primo allestimento 413 a.C.), la figura è presentata e descritta da Platone con una pentola piena di carboni accesi in luogo di un più consueto recipiente:

Εὐριπίδης δὲ ἐποίησεν ὕδροφοροῦσαν ἑαυτήν. | ἐμοὶ δὲ
ἑπυραυνακτιανεισο ... οντὶ | καὶ καινόν, εἰ πύραυνον ὀστράκινον ἔχοι;

Euripide l’ha rappresentata [*sc.* Elettra] come portatrice d’acqua. Per me invece ... e qualcosa di nuovo, se avesse avuto con sé un braciere di coccio?

[Plato Comicus, F 142 Kassel-Austin]

Il pur precario stato di conservazione del frammento papiraceo non impedisce di apprezzare il lavoro compiuto da Platone sull’operazione drammaturgica e scenica della tragedia cui fa riferimento. La menzione di Elettra portatrice d’acqua sancisce l’avvenuto inserimento del personaggio, nella versione innovativa creata da Euripide rilavorando lo schema e il motivo eschilei della “coefora”, all’interno dell’immaginario collettivo e della tradizione culturale, registrandone notorietà e diffusione. La proposta d’ipotetica e iperbolica sostituzione del vaso di Elettra, un

²⁵ Sulla commedia, *ex all.*, Pirrotta 2009, 272- 283; Farmer 2016, 11-66.

utensile menzionato nella tragedia come ἄγγος [El. 55] e τεῦχος [El. 140] – termini in sintagma con l’aggettivo dimostrativo τόδε in funzione deittica, ad assicurare il regime di presenza scenica del corrispondente elemento di attrezzeria – s’inserisce nell’ambito di un discorso di argomento metateatrale sul valore denotativo e connotativo dello specifico σκεῦος – nello stesso tempo *instrumentum domesticum* e attrezzo teatrale – in rapporto al personaggio nella cui σκευή è compreso e di cui rappresenta uno γνώρισμα, privilegiato attributo caratterizzante²⁶.

Ancor più notevole è rilevare come già nel passaggio euripideo cui è riferita la citazione indiretta di Platone, il vaso per l’acqua sia presentato e trattato in termini esplicitamente metateatrali. Nell’*Elettra*, l’effettiva funzionalità strumentale e mimetica dell’oggetto scenico cede il passo all’espressione concreta, per tramite di materiali teatrali attivi come efficace correlativo oggettivo, della degradata condizione di povertà, indigenza e servitù in cui Elettra è scivolata. Si vedano, in tal senso, i primi versi pronunciati dalla protagonista dopo il suo ingresso, battute con cui Elettra si dichiara consapevole autrice e interprete, in quanto portatrice d’acqua, della “messa in scena” del proprio stato di miseria agli occhi degli dèi – e degli spettatori a teatro:

El. ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ, ἐν ἧι τόδ' ἄγγος τῶιδ' ἐφεδρεῦον κάραι φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι γόους τ' ἀφίημι αἰθέρ' ἐς μέγαν πατρί, οὐ δὴ τι χρείας ἐς τοσόνδ' ἀφιγμένη ἀλλ' ὡς ὕβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς.

Elettra: Notte nera che nutri stelle d’oro, nell’ombra tua mi reco alle sorgenti del fiume, recando in testa questo vaso, e a cospetto del cielo elevo i miei lamenti a mio padre: non sono a tal punto di bisogno, voglio mostrare agli dèi la violenza che mi fa Egisto.

[Eur., *El.* 54-59 Diggle]

L’*assenza* di elementi necessari, meccanismo già notato in merito alla mancanza di attributi fisici e/o scenici inconfondibili per il riscontro dell’identità di genere di Agatone da parte di Mnesiloco, caratterizza a sua volta lo scambio di battute che

²⁶ Sull’argomento, *ex all.*, Miles 2013.

intercorre nel *Pluto* aristofaneo (primo allestimento in seconda redazione 388 a.C.) in merito al riconoscimento dell'identità di Penia, personificazione della povertà:

Χρ. Σὺ δ' εἶ τίς; Ὡχρὰ μὲν γὰρ εἶναί μοι δοκεῖς. | Βλ. Ἴσως Ἐρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας· βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν. | Χρ. Ἄλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δᾶδας. | Βλ. Οὐκοῦν κλαύσεται. | Πε. Οἴεσθε δ' εἶναι τίνα με; [...] Πενία μὲν οὖν.

“*Cremilo*: Ma tu chi sei? Mi sembri così pallida... | *Blepsidemo*: È come l'Erinni della tragedia! Ha un che di folle e di tragico nello sguardo... | *Cremilo*: Ma non ha fiaccole con sé! | *Blepsidemo*: Si pentirà di questo! | *Povertà*: Sapete chi sono io? ... Sono Povertà!”

[Pl. 422-437 Coulon-Van Daele]

La proposta di riconoscimento del nuovo personaggio avanzata da Blepsidemo è messa in discussione da Cremilo: la presenza delle torce in qualità di attributo è infatti da questi considerata necessaria e indispensabile per la caratterizzazione delle Erinni. Alle fiaccole, inoltre, è riferito non soltanto valore denotativo (in quanto γνώρισμα) ma anche – se non soprattutto – effettiva e pericolosa funzione strumentale (in quanto autentici σκεῦη): in tal senso Penia risulta così non immediatamente identificabile e, ancora, apparentemente inerme e indifesa, una figura pur minacciosa ma facilmente fronteggiabile, secondo le affrettate conclusioni di Cremilo e Blepsidemo.

Il pallore e l'espressione, ancora, rappresentano gli elementi di contatto tra Penia e l'Erinni tragica. Presente, insieme con altre personificazioni e creature mostruose quali la Gorgone e Lyssa, nell'elenco di ἔκσκευα πρόσωπα, le “maschere individuali, speciali” catalogate nell'*Onomasticum* di Polluce [Poll. 4.142.2-3 Bethe], il personaggio teatrale in questione è invenzione eschilea, in scena per la prima volta nelle *Eumenidi* (terzo dramma dell'*Oresteia*, primo allestimento 458 a.C. insieme ad *Agamennone*, *Coefore* e *Proteo* satiresco, quest'ultimo frammentario). A questo dramma sembra dunque possibile provare a rapportare il tenore paratragico del passaggio riportato, identificando come suo possibile ipotesto poetico e performativo una tragedia in cui ricorre, proprio in merito alle Erinni, un abortito tentativo di riconoscimento condotto per moduli significativamente analoghi a quanto finora

riscontrato.

Compiuto dalla Pizia di Delfi, tale processo descrittivo *per differentiam* è operato attraverso una sequenza di confronti imperfetti a matrice mnemonica e iconica tra l'aspetto del Coro e altri esseri mostruosi. La sacerdotessa rileva, nel contempo, l'estrema alterità del costume delle Erinni, figure teatrali alla loro prima apparizione assoluta dunque prive di confronti immediati e precedenti spettacolari diretti²⁷. All'abbigliamento delle Erinni, ancora, è riferito κόσμος, voce che rimanda nuovamente al concetto di “insieme organizzato e ordinato di elementi costitutivi” [*LSJ*, *sub voce*: “order, good order, ornament, decoration”; *DELG*, *sub voce*: “ordre, bon ordre, ornement, organisation”] il cui derivato verbale descriveva il travestimento femminile di Eracle nel citato frammento dell'*Onfale* di Ione di Chio:

Πυ. οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω· οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εικάσω τύποις. εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν αὐταί· μέλαιναι δ', εἰς τὸ πᾶν βδελύκτροποι, ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν, ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα· καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας. τὸ φῦλον οὐκ ὄπωπα τῆσδ' ὀμιλίας, οὐδ' ἤτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος τρέφουσ' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν πόνον.

Pizia: No, Non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi. Ma no, neppure alle Gorgoni assomigliano! Una volta ho visto dipinte le Arpie che portavano via il pasto a Fineo: queste sono senz'ali, ma ci assomigliano. Sono nere, ripugnanti, russano – irregolare è il loro respiro: dai loro occhi cola un orrido umore. E quelle vesti! Davanti alle statue degli dèi non è lecito portarle e neppure fra gli uomini, nelle loro case. Non ho mai visto esseri come questi! Non esiste una terra che si possa augurare di allevare una simile razza senza suo danno, senza pena!

[Aesch., *Eum.* 48-59; trad. Centanni]

²⁷ Sull'invenzione drammaturgica e iconografica delle Erinni, *ex all.*, Lissarrague 2006; Frontisi-Ducroux 2007.

In merito all'*originalità d'impiego* di elementi rispetto all'uso previsto, infine, fraintendimento ed errata interpretazione della relazione che lega personaggi del mito e della tragedia ai propri attributi distintivi e identificativi ricorrono nuovamente in rapporto alla figura di Eracle in un frammento dallo *Zeus Maltrattato* di Platone, testimoniato in un passaggio dell'*Onomasticum* di Polluce:

ὄτῳ δὲ τὰ σκεύη ἐκομίζετο, σκευοφόριον μὲν τοῦτ' Ἀριστοφάνης καλεῖ τὸ ξύλον, Πλάτων δὲ ἐν Διὶ κακουμένῳ καὶ τὸ τόξον ἐν παιδιᾷ παρεικάζων ἔφη 'κεράτινον εἶχε σκευοφόριον καμπύλον' [= F 50 Kassel-Austin]

Per ciò che concerne lo strumento con il quale gli oggetti sono trasportati, Aristofane chiama questo legno *skeuophorion*, Platone nello *Zeus Maltrattato*, paragonandolo per scherzo all'arco, diceva “aveva uno *skeuophorion* ricurvo, di corno”.

[Poll. 10.17.1-5 Bethe]

In questo caso il gioco comico produce una lettura incompleta e incorretta di uno degli σκεύη | γνώρισματa tradizionalmente attribuiti a Eracle, muovendo dall'analogia tipologica esistente tra lo σκευοφόριον, la staffa adoperata per il trasporto dei bagagli – esemplare, in *Commedia*, l'attrezzo sulle spalle di Xantia (e Dioniso!) nelle *Rane*, ἀνάφορον [*Ra.* 8] – e un arco (τόξον) non incoccato.

Questa somiglianza potrebbe effettivamente aver condotto Eracle a usare in tal senso e “impropriamente” la propria arma facendo scaturire l'equivoco, una soluzione accolta da Kassel e Austin e già avanzata tentativamente da Kock: “Hercules ab *arcu* omnia sua suspensa gerens intraverat. Cum autem non ipse, sed leno aut puella, cui arcus ignotus erat, habitus eius describens loqui videatur, aptius videtur εἶχεν” [PCG I, 614, *ad loc.*]. La perdita del contesto in cui il frammento in questione era inserito, tuttavia, non consente di verificare se tale meccanismo sia effettivamente intervenuto, ostacolando direttamente il riconoscimento dell'identità del personaggio.

2.2.2.2. La poetica di Agatone

La risposta di Agatone all'interrogatorio di Mnesiloco risolve parte delle contraddizioni e delle incoerenze riscontrate dal parente di Euripide nella scomposizione logica che accompagna la descrizione del singolare costume del poeta con un a fondo metateatrale. A tale dimensione, peraltro, già lo stesso Mnesiloco aveva fatto implicito riferimento in clausola alla propria battuta, indicando i canti di Agatone quale mezzo per procedere alla propria indagine, in risposta al perdurante silenzio del loro autore [*Thesm.* 144-145].

La formulazione di Agatone si configura come una vera e propria esposizione di poetica del travestimento teatrale²⁸. Le soluzioni lessicali prescelte costituiscono il fondamento terminologico a supporto degli esempi performativi di travestimento in azione sulla scena nel corso del successivo svolgimento dell'intreccio delle *Tesmoforiazuse*, un precedente teorico il cui portato di implicazioni semantiche risulta accuratamente rispettato ovvero deliberatamente sovvertito nel trattamento comico del costume tragico.

L'argomentazione avanzata da Agatone muove dalla dichiarazione di corrispondenza tra l'abbigliamento indossato, ἔσθῆς, e il proprio pensiero, le proprie inclinazioni, intenzioni e proposizioni, γνώμη [*Thesm.* 148; cfr. LSJ, *sub vocibus*]. Termine medio imprescindibile tra l'autore, di genere maschile, e le proprie opere è costituito dai τρόποι, "modi" e disposizioni interiori riflesse in determinate, corrispondenti configurazioni concrete, esteriori e come tali riconoscibili [*Thesm.* 149-150].

In questo senso, la composizione di tragedie femminili, γυναικεῖα δράματα [*Thesm.* 151] richiede la partecipazione e la comunione, μετουσία [*Thems.* 152] del corpo maschile del poeta con specifici modi adeguati al suo prodotto drammaturgico. La ricerca di aderenza è meno problematica per i drammi maschili: la persona fisica dell'autore è già di per sé dotata di "ciò che occorre e che rende possibile"

²⁸ Sull'argomento, *ex all.*, Cantarella 1967; Mazzacchera 1999; Duncan 2001; Saetta Cottone 2003; Saetta Cottone 2011; Sissa 2012.

l'operazione di composizione, di "quanto è proprio" e "appartiene" tanto al poeta quanto al risultato della sua creazione, da cui l'uso polisemico di ὑπάρχω [*Thesm.* 155; cfr. LSJ, *sub voce*]. L'appropriazione di elementi estranei – quali quelli propri del genere opposto a quello del poeta – è invece ottenuta attraverso il ricorso all'imitazione, μίμησις [*Thesm.* 156], concetto la cui esposizione si avvale di un lessema primario nell'elaborazione di critica e teoria drammaturgica per la tragedia formulata in seguito da Aristotele nella sua *Poetica*.

La validità di un tale *modus operandi* è esemplificata con la menzione di autori di poesia lirica e teatrale, Ibico, Anacreonte, Alceo e Frinico, usati a curare tanto il loro aspetto quanto le loro creazioni [*Thesm.* 159-166] – a questo corrisponde, in termini analoghi sia pur invertiti, l'elenco di drammaturghi sgradevoli tanto quanto le loro opere, Filocle, Senocle e Teognide, avanzato da Mnesiloco – realizzando così nuovamente l'accordo tra la naturale disposizione, φύσις [*Thesm.* 166] del compositore e la composizione stessa. Tale correlazione, infine, si svolge entro vincoli di obbligatorietà, imprescindibile bisogno e stringente necessità, come lessicalmente rimarcato a più riprese: χρῆ [*Thesm.* 149]; δεῖ [*Thesm.* 150; 152]; ἀνάγκη [*Thesm.* 167; 171].

La peculiare caratterizzazione dei τρόποι – in accezione tanto psicologica ed etica quanto estetica e cosmetica – come elementi di snodo tra l'autore e i propri drammi nella dichiarazione di Agatone, trova conferma e riscontro diretto in altre due occorrenze lessicali del termine e nelle corrispondenti situazioni sceniche, relative al trattamento delle figure di Clistene e dello stesso Euripide.

Il personaggio del cinedo, intervenuto per denunciare le mosse di Euripide, si presenta affermando di condividere gli stessi modi del Coro di donne cui si rivolge [*Thesm.* 574]. Pur in assenza di indicatori testuali che descrivano e permettano di visualizzare il costume di Clistene – unico elemento utile in tal senso è costituito dal riferimento alle guance [*Thesm.* 575; 583] e quindi all'assenza di barba, confermata dal disorientamento di Mnesiloco appena rasato, la cui immagine allo specchio riflette il volto dell'effeminato [*Thesm.* 234-235] – l'annuncio del suo trafelato ingresso in scena da parte della Corifea menziona effettivamente una donna [*Thesm.* 571-572]. Ciò consente dunque di ipotizzare ragionevolmente il ricorso a un abbigliamento

adeguato all'ambiguità di genere del personaggio.

Analogamente, l'*escamotage* del travestimento femminile architettato da Euripide per scampare alla propria condanna è considerato da Mnesiloco come perfettamente euripideo per lo stile, caratterizzato dal suo stesso τρόπος [*Thesm.* 93]. L'aderenza dell'autore alle specifiche concrete del proprio stratagemma è in tal senso fisicamente inscenata nel finale della commedia: a seguito dei ripetuti fallimenti di Mnesiloco, è infatti lo stesso poeta a vestire in scena abiti da donna [*Thesm.* 1172-1204] garantendo così la salvezza per sé e per il parente.

Quale esempio concreto e incarnazione del proprio manifesto programmatico, il peculiare *habitus* di Agatone, da intendersi come vera e propria “divisa professionistica”, traduce scenicamente e visivamente le caratteristiche della sua attività poetica. L'insieme composito di costume e oggetti di attrezzeria scenica diviene così tangibile materializzazione di una determinata prassi compositiva e della corrispondente disposizione mentale. In accordo con il proprio pensiero, Agatone impersona e acquisisce modi interiori ed esteriori adeguati alla composizione di “drammi femminili” per tramite del proprio peculiare corredo, uno strumentario collezionato ad arte cui rivolgere di necessità cure e attenzioni, mezzo privilegiato a disposizione del poeta atto a garantire, per simmetria e corrispondenza transitiva, qualità e conseguente successo competitivo al prodotto poetico in corso di creazione.

Procedendo alla ricerca di possibili confronti per la dichiarazione di poetica del travestimento di Agatone nell'ambito della produzione comica aristofanea, una più sintetica versione occorre negli *Acarnesi*. In principio della scena di elemosina di costume e attrezzeria tragica presso l'abitazione di Euripide – precedente comico per l'analoga situazione nelle *Tesmoforiazuse*, i cui motivi sono oggetto di successivo approfondimento – un icastico commento di Diceopoli permette di visualizzare il singolare aspetto del poeta²⁹:

Δι. ἀναβάδην ποεῖς, ἔξὸν καταβάδην. οὐκ ἐτὸς χωλοῦς ποεῖς. ἀτὰρ τί τὰ

²⁹ Le citazioni testuali degli *Acarnesi* seguono l'edizione Olson 2002. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Mastromarco 1983.

ῥάκι' ἐκ τραγωδίας ἔχεις, ἐσθῆτ' ἐλείνην; οὐκ ἐτὸς πτωχοῦς ποεῖς,

Diceopoli: Componi a pancia in su, pur potendo stare con i piedi per terra.
Non per nulla realizzi storpi... E ancora, perché indossi i brandelli della
tragedia, un abbigliamento miserabile? Non per nulla realizzi mendicanti!

[*Ach.* 410-413]

Euripide, impegnato come Agatone nella creazione di un nuovo dramma, è abbigliato con un costume tragico sbrindellato alla maniera di numerosi suoi personaggi, una condizione che costituisce il precedente necessario e l'immediata conseguenza dell'attività poetica *in fieri*.

La stretta correlazione tra compositore e composizione mediata attraverso il costume quale emerge dal confronto tra i due passaggi permette dunque di identificare, fra i materiali di scena menzionati da Mnesiloco addosso e intorno ad Agatone, gli oggetti di attrezzeria necessari alla costituzione del costume di un personaggio tragico femminile. In tal senso, Agatone è travestito non già e non semplicemente da donna, bensì da personaggio femminile teatrale, specificamente da eroina tragica. Gli σκεύη che realizzano la σκευή di un personaggio teatrale, funzionali in qualità di γνωρίσματα e σύμβολα rispetto alla sua identità, divengono così elementi del costume dell'autore, suoi propri attributi di riconoscimento; come espressione materiale di una specifica prassi compositiva, ancora, gli stessi acquisiscono carattere simbolico e sintetico tanto in rapporto al genere poetico – nello specifico, la “tragedia femminile” – cui rimanda il prodotto drammaturgico e performativo, quanto rispetto al singolo dramma entro cui agisce il personaggio “indossato” dal poeta.

Insieme alla risorsa lessicale e/o scenica della piattaforma mobile, l'impiego di costumi teatrali come capi di vestiario qualifica così i poeti tragici sulla scena di *Acarnesi* e *Tesmoforiazuse* a un tempo come artefici e primi interpreti dei propri drammi.

I ritratti di Euripide e Agatone offerti da Aristofane si fondano sulla distorsione comica dell'effettivo possesso e della disponibilità a titolo privato, da parte dei

tragediografi, di dotazioni di costumi e oggetti di attrezzeria scenica “da baule”. Tale prassi, impostata con ragionevole probabilità sull’identificazione, storicamente documentata, tra le figure professionali di autore e interprete teatrale, costituisce il precedente per la creazione del motivo del “poeta costumista” – come di seguito approfondito nella sezione riguardante il travestimento di Mnesiloco – e di altri *topoi* letterari di lunga e fortunata tradizione, tra cui la figura del teatrante caduto in disgrazia e costretto a disfarsi del proprio armamentario per soddisfare i più miseri bisogni quotidiani.

Testimoniata dal già menzionato epigramma di Lucillio, questa invenzione rimonta a moduli propri del fenomeno teatrale attico di quinto e quarto secolo a.C., come riporta il commento esplicativo dell’anonimo scoliasta che glossa il riferimento al poeta tragico Stenelo, “pelato dei suoi oggettini di scena” – Σθενέλῳ τε τὰ σκευάρια διακεκαρμένῳ – quale occorre nelle *Vespe* aristofanee (primo allestimento 422 a.C.) [*Vespae* 1313 Coulon-Van Daele]:

τραγικὸς ὑποκριτῆς ἦν ὁ Σθένελος, ὃς διὰ πενίαν τὴν τραγικὴν ἀπέδοτο
σκευὴν κακῶς πρᾶττων ἐν τῇ τέχνῃ,

Stenelo era un attore tragico che per la povertà cedette il costume tragico,
poiché riusciva male in quell’arte.

[*Σ Vet. Ve.* 1313 Koster]

L’episodio, a carattere aneddótico, è passibile di interpretazione secondo il modello ricavato dalla presentazione aristofanea di Euripide e Agatone: in tal senso l’abbandono del proprio costume sancisce per Stenelo il termine della propria attività di interprete e compositore, un insuccesso competitivo cui corrisponde, come causa prima e diretta conseguenza, l’inadeguatezza del poeta-attore, indegno di continuare a rivestire la propria divisa professionale, di creare e interpretare nuovi ruoli.

Rilevante in termini di poetica, l’espedito metateatrale dell’autore tragico “travestito” da suo personaggio quale occorre nella produzione aristofanea non è privo di implicazioni notevoli anche sul versante performativo. La presenza sulla scena comica di poeti identificati attraverso costumi e attrezzeria esplicitamente

riferiti alla rispettiva produzione drammaturgica e spettacolare propone, come peraltro già per i segmenti costruiti su meccanismi paratragici, la questione relativa al reimpiego potenziale di effettivi materiali scenici delle tragedie oggetto di ripresa in parodia, ovvero di elementi concreti percepiti come tali dagli spettatori.

Questa informazione, di fatto non esperibile a livello testuale, è oggetto di rielaborazione e transcodificazione iconografica in almeno un monumento ceramografico dell'ampio repertorio di vasi a soggetto teatrale di produzione italiota, il cratere a campana apulo a figure rosse eponimo del Pittore del Corego, datato al 380 a.C. e conservato a Napoli³⁰ [Fig. 4].

Nella raffigurazione, tre personaggi comici – due ΧΟΡΗΓΟΙ e ΠΥΡΡΙΑ[Σ] – e un personaggio tragico – ΑΙΓΙΣΘΟΣ – condividono il medesimo palcoscenico sopraelevato, riconoscibili e identificati inequivocabilmente da elementi di costume e attrezzatura *standard*, propri dei rispettivi generi teatrali di appartenenza: *σωμάτια* imbottiti, maschere comiche, chitone corto, bastoni e mantelli per i comici coreghi e Pirria, in piedi su un canestro rovesciato, *versus* chitone lungo e decorato con maniche aderenti, calzature stringate al polpaccio, lungo mantello, cintura e falere borchiate, elmo e doppia lancia per il tragico Egisto.

³⁰ Napoli, Museo Archeologico Nazionale 248778, ex Malibu, J.P. Getty Museum 96.AE.29, ex New York, Fleischmann coll. F93. *Ex all.*, Taplin 1993; Todisco 2016, con relativa bibliografia.



[Fig. 4]

Come testimoniato da fonti documentarie a carattere letterario, lessicografico ed epigrafico, ancora, il riscontro di forme di circolazione e commercio, affitto e compravendita di materiali scenici nelle fasi successive alle rappresentazioni – differentemente rispetto ad altre testimonianze che riportano invece la dedicazione votiva e santuariale degli stessi – permette di suggerire tentativamente il recupero di originali elementi di costume e attrezzatura tragica quale *medium* concreto a supporto tanto delle citazioni paratragiche attestate in Commedia, quanto dei rimandi a personaggi, scene e situazioni occorrenti nell’ambito della stessa produzione tragica, come frequentemente osservato in rapporto all’operazione di *variatio in imitando* condotta da Euripide su precedenti modelli eschilei³¹.

La graduale costituzione e la fissazione di un immaginario tragico e di corrispondenti paradigmi iconici, tuttavia, insieme al carattere assertivo proprio del linguaggio poetico e performativo teatrale – le parole e i gesti che animano costume e attrezzatura in azione nell’ambito della finzione scenica costituiscono garanzia sufficiente a fondamento della loro autenticità – rendono comunque tale ricerca di ipotetici originali tragici riciclati, oggetto di recupero e reimpiego comico, seppur suggestiva di fatto non necessaria.

Oltre ai sintetici passaggi desunti dagli *Acarnesi* e dalle *Vespe*, è possibile considerare come altro *locus parallelus* aristofaneo per la dichiarazione di poetica di Agatone un frammento del “discorso sullo stile” pronunciato da Eschilo, estrapolato dall’agone che lo contrappone a Euripide per il trono di miglior poeta tragico nelle *Rane* aristofanee:

Αι. ἀλλ', ὃ κακόδαιμον, ἀνάγκη μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν. κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι· καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν. ἀμοῦ χρηστῶς καταδείξαντος διελυμήνω σύ. | Ευ. τί δράσας; | Αι. πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχῶν, ἔν' ἔλεινοὶ τοῖς ἀνθρώποις φαίνονται εἶναι.

³¹ Per le testimonianze, *ex. all.* Csapo, Slater 1995. Sulla dedicazione del materiale scenico, *ex all.*, Ghiron Bistagne 1976, 103-110; Green 1982. Sul recupero paratragico del materiale scenico, *ex all.*, Duncan 2016 (per gentile concessione dell’autore).

“*Eschilo*: Disgraziato, è necessario produrre discorsi adeguati a grandi pensieri e grandi ragionamenti! Del resto, è naturale che i semidèi usino più alte parole, così come indossano costumi molto più maestosi dei nostri! Lo avevo mostrato per bene, e tu hai rovinato tutto! | *Euripide*: Come? Che cosa avrei fatto? | *Eschilo*: Come prima cosa, hai messo addosso gli stracci ai sovrani, cosicché apparissero miserabili alla gente.”

[*Ra.* 1058-1064]

Nelle battute riportate, allineate al manifesto programmatico esposto nelle *Tesmoforiazuse* per argomento e tenore prescrittivo – come ribadito dall’impiego formulare di costrutti nominali in dipendenza da ἀνάγκη – pur senza la triangolazione intorno e addosso alla persona fisica del poeta, si rileva ugualmente il ricorso ai materiali scenici in qualità di correlativo oggettivo di specifici modi di far tragedia.

Le vesti divine sono così intese come risorsa a un tempo concreta e figurale per l’individuazione di precise strategie stilistiche. A contenuti elevati, secondo la posizione espressa da Eschilo, devono obbligatoriamente corrispondere adeguate forme espressive, composte e allestite per essere pronunciate da personaggi la cui levatura sia necessariamente veicolata, in termini spettacolari, mediante un *habitus* esteriore altrettanto adeguato. Per converso, l’incongruità e l’inadeguatezza manifestate da Eschilo a proposito di stracci e brandelli con cui Euripide ha rivestito i propri personaggi – costumi inappropriati al lignaggio che per consuetudine contraddistingue gli eroi tragici – traducono e riportano sul piano scenico concreto, pur esagerate e assolutizzate dall’*interpretatio* comica, le critiche tradizionalmente rivolte alle innovazioni formali, contenutistiche e tematiche che distinguono la produzione euripidea dalla precedente tradizione tragica.

Lo sconfinamento reciproco tra le dimensioni poetica e performativa operato per tramite di costumi e attrezzeria costituisce una risorsa metateatrale e paratragica privilegiata fra i meccanismi di costruzione dell’azione comica in gioco nelle *Rane*. Avvalendosi di un espediente in linea con questa formulazione, nel prosieguo dell’agone Eschilo primeggia contro Euripide ritorcendo a danno del rivale un arsenale di “armi” desunte dalla stessa pratica teatrale del suo concorrente:

Αι. καὶ μὴν μὰ τὸν Δί' οὐ κατ' ἔπος γέ σου κνίσω τὸ ρῆμ' ἕκαστον, ἀλλὰ
 σὺν τοῖσιν θεοῖς ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ. | Ευ. ἀπὸ
 ληκυθίου σὺ τοὺς ἐμούς; | Αι. ἐνὸς μόνου. ποεῖς γὰρ οὕτως ὥστ'
 ἐναρμόττειν ἅπαν, καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον, ἐν τοῖς
 ἱαμβείοισι. δείξω δ' αὐτίκα.

Eschilo: Per Zeus, non sminuzzerò ogni tua parola un verso dopo l'altro,
 ma con il favore degli dèi distruggerò i tuoi prologhi per mezzo di
 un'ampollina! | *Euripide*: Con un'ampollina? Tu? I miei? | *Eschilo*: Con
 una soltanto! Componi in modo che ci si possa adattare qualunque cosa -
 una pellicetta, un'ampollina, una borsetta! - nei tuoi giambi! Ti faccio
 vedere io!

[*Ra.*, 1198-1204]

L'ampollina, ληκύθιον, la pellicetta, κωδάριον e la borsetta, θυλάκιον nominate da Eschilo rientrano a pieno titolo nell'insieme di articoli e utensili che soggiace alla definizione di σκευάρια, minuti *instrumenta domestica* e contemporaneamente effettivi "oggetti(ni) di scena". L'impiego della forma alterata in diminutivo – tipica risorsa lessicale adoperata da Aristofane con riferimento all'attrezzatura scenica, come osservato in seguito a proposito dell'elemosina di costume e attrezzatura tragica negli *Acarnesi* – sembra tradire la scarsa considerazione nutrita dal più anziano poeta nei confronti di tali materiali teatrali; contemporaneamente, la medesima strategia linguistica rimarca in negativo il loro considerevole "potenziale distruttivo": essi corrispondono, infatti, all'apparato concreto a corredo degli οἰκεῖα πράγματα, "fatti e azioni comuni" consapevolmente introdotti da Euripide nella drammaturgia e sulla scena delle proprie tragedie [*Ra.* 959], elementi di scarto che, pur devianti ed estranei rispetto alla consuetudine poetica e performativa della Tragedia, proprio in Euripide trovano spazio e modo di espressione.

La versatilità e l'eccentricità intenzionale dell'operazione euripidea, in termini di soprendente *concordia oppositorum*, sono da Eschilo esasperate e condotte al paradosso: i versi incipitari di sette prologhi tragici euripidei sono così bruscamente interrotti e completati dal sintagma ληκύθιον ἀπόλεσεν, "ruppe/smarrì l'ampollina"

[*Ra.* 1205-1248]³². Il ricorso a tale formula verbale e poetica – seppur capace, potenzialmente, di generare più che efficaci soluzioni in regime di controcena agita – facendo leva sulla presunta monotonia metrica dei versi, “disperde” e “frantuma” dall’interno la coerenza narrativa delle situazioni ivi presentate, realizzando un improvviso quanto sorprendente abbassamento di tono in clausola, col risultato di produrre un’inaspettata, ridicola e fallimentare deviazione comica impostata per iperbole proprio sulla “coerente incoerenza” tra i μέρη, le “parti costitutive” e le risorse poetiche quanto sceniche di cui si compone la produzione drammaturgica e spettacolare euripidea.

In conclusione, il repertorio di confronti e paralleli costituito intorno alla dichiarazione di poetica di Agatone permette di rilevare, per la riflessione teorica e poetica aristofanea condotta su costume e attrezzeria tragica, un sistema di rimandi reciproci ad andamento concentrico che compone le categorie di personaggio, interprete, tragedia, autore, genere e stile poetico, entità accomunate dal ricorso e dal riscontro, ora materiale ora retorico, dei medesimi attributi quale tratto distintivo e identificativo. Questo l’assunto teorico su cui sono impiantate le operazioni metateatrali di travestimento e le situazioni paratragiche che vedono tali travestimenti in azione sulla scena delle *Tesmoforiazuse*.

³² Sull’argomento, *ex all.*, Dover 1993, *ad loc.*; Sansone 2016.

2.2.2.3. Il travestimento di Mnesiloco.

Lo sviluppo dell'intreccio comico prevede il rifiuto di Agatone di prestarsi ai piani di Euripide. Mnesiloco si offre in vece sua, dando così avvio al processo di travestimento [*Thesm.* 209-212]³³. Ciò è segnalato dall'ordine rivolto a Mnesiloco da parte di Euripide di abbandonare il proprio mantello, un comando prontamente eseguito dal parente, il quale getta l'indumento per terra [*Thesm.* 213-214]. La successiva depilazione dei genitali di Mnesiloco [*Thesm.* 216; 234-248] prevede la condizione di totale nudità del personaggio; è possibile così intendere nel mantello un riferimento sintetico e complessivo all'intero abbigliamento di Mnesiloco, secondo un'estensione lessicale, attestata da fonti lessicografiche ed epigrafiche, che riassume l'insieme del costume teatrale sotto la denominazione ἰμάτιον, da cui le voci ἰματιομίσθης e ἰματιομισθωτής per le figure professionali cui i coreghi si rivolgevano per richiedere in affitto i costumi teatrali [LSJ, *sub vocibus; ex all.* Poll. 7.78 Bethe].

Spogliato delle proprie vesti, Mnesiloco offre alla vista degli spettatori l'integrale nudità del "corpo scenico" del personaggio, il comico σωματίον posticcio e imbottito [*ex all.* Poll. 2.235; 4.115 Bethe]³⁴. Tale strato, superimposto al corpo fisico dell'interprete, è a quest'ultimo coeso e sostituito secondo i meccanismi metateatrali che regolano la scena. Pur sempre personaggio comico, fisicamente e "costumisticamente" caratterizzato in quanto tale, come "meta-attore" euripideo Mnesiloco si presenta così sulla scena effettivamente "nudo", privato del proprio costume ovvero spogliato della parte impersonata fino a quel momento, pronto a rivestire e interpretare un nuovo ruolo.

Dopo la rasatura del volto/maschera di Mnesiloco [*Thesm.* 215-235], operazione che altera l'identità fisiognomica, onomastica e di genere del personaggio, spettatore del suo stesso spettacolo allo specchio e non più capace di riconoscersi in quanto ormai simile a un cinedo [*Thesm.* 234-235], in ultimo, ha luogo la fisica vestizione da donna del parente, realizzata attingendo alla dotazione del guardaroba personale di Agatone [*Thesm.* 249-263].

³³ Sul travestimento, *ex all.*, Muecke 1982a; Zeitlin 1996, 341-374, 375-416; Saïd 1987.

³⁴ Sulla dimensione del corpo nelle *Tesmoforiazuse*, *ex all.*, Stehle 2002.

La scena, molto concitata, vede affaccendati Euripide, il quale assomma le mansioni di corego, autore, regista, direttore di scena, costumista e assistente all'allestimento della futura messinscena, e Agatone, nel ruolo di attrezzista e trovarobe, insieme con almeno un inserviente di quest'ultimo. Mnesiloco, superate le iniziali perplessità, si comporta da professionista e attore consumato: personalmente coinvolto nel proprio travestimento, il parente si dimostra interessato alla taglia e alla corretta vestibilità del proprio composito costume – definito complessivamente e genericamente ἰμάτιον da Euripide [*Thesm.* 250] e composto di una tunica color zafferano, κροκωτός, fermata sul torace da una benda reggiseno, στρόφιον, un berretto da notte, κεφαλή περίθετος, comico sostituito in luogo di una reticella, κεκρύφαλος, e di una fascia per i capelli, μίτρα, ritenute necessarie [*Thesm.* 257], sopravveste circolare, ἔγκυκλον, e calzature, ὑποδήματα – premurandosi che la veste sia ben allacciata e che le pieghe siano appiombate e disposte in modo acconcio [*Thesm.* 255-256], in maniera da mascherare i vistosi attributi maschili che caratterizzano il suo corpo scenico: “the hanging phallus of Mnesilochus is visible through the thin *krokotos*” [Stone 1981, 409].

La cura rivolta da Mnesiloco al proprio travestimento reduplica e anticipa l'interesse posto da questi all'immedesimazione nel nuovo personaggio a questo associato. La compenetrazione tra aspetti scenici e drammaturgici per tramite di costume e attrezzatura trova, quale possibile spia lessicale, l'insistita ripresa da parte di Mnesiloco della formula ἄρ' ἀρμόσει μοι; “mi starà bene?” [*Thesm.* 260; 263]. In questa si osserva il recupero di (ἐν-)αρμόζω, adoperato da Eschilo nelle *Rane* per “accomodare” metaforicamente ampolline e altra paccottiglia nei versi dei prologhi euripidei [*Ra.* 1202].

La sequenza fin qui descritta richiama quale proprio immediato precedente l'analoga procedura inscenata con più ampio respiro negli *Acarnesi* aristofanei. Il processo di travestimento metateatrale e paratragico di Diceopoli in Telefo per opera di Euripide, “eine kleine Poetik des Requisites” [Zimmermann 2011] ancor più dettagliata nell'esposizione delle sue fasi, risulta infatti improntata alla medesima attenzione, a un tempo poetica e performativa, rivolta alla realizzazione della σκευή paratragica tramite la composizione di singoli σκεύη, mediando così tra l'identità

dell'interprete e quella del personaggio di cui rappresentano γνωρίσματα e σύμβολα.

Sembra opportuno, al fine di confermare e approfondire i motivi osservati nella presentazione e nel trattamento del travestimento paratragico di Mnesiloco nelle *Tesmofoiazuse*, riportare il passaggio nella sua interezza, soffermandosi a commentare nello specifico i luoghi testuali e le corrispondenti situazioni sceniche rilevanti per l'elaborazione del presente discorso.

L'operazione di travestimento di Diceopoli è annunciata e introdotta dallo stesso protagonista. Il contadino si rivolge agli adirati minatori del demo di Acarne che compongono il Coro della commedia, pregandoli di permettergli di procedere con il travestimento prima di pronunciare l'arringa in propria discolta: Δι. νῦν οὖν με πρῶτον πρὶν λέγειν ἔασατε ἐνσκευάσασθαι μ' οἷον ἀθλιώτατον, “*Diceopoli*: Lasciate che per prima cosa, ancor prima di parlare, io mi travesta come il più grande tra i miserabili” [*Ach.* 383-384].

Oltre al recupero di ἐνσκευάζω quale marcatore tecnico specifico per il travestimento teatrale, nei versi riportati è presente, per via perifrastica, un primo rimando all'identità e al carattere etico del personaggio che Diceopoli intende interpretare come ausilio per muovere a compassione e persuadere il Coro.

Il ricorso a espedienti metateatrali è rimarcato dichiaratamente nell'invocazione rivolta da Diceopoli a Euripide, successivamente all'ingresso in scena dell'autore tragico e del *tableau* su cui questi è collocato mediante piattaforma mobile/girevole, secondo un assetto scenografico analogo a quanto già descritto e successivamente ripreso nelle *Tesmofoiazuse*: Δι. ἀλλ' ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ', Εὐριπίδη, δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος. δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν· αὕτη δὲ θάνατον, ἣν κακῶς λέξω, φέρει, “*Diceopoli*: Mi butto ai tuoi piedi e ti scongiuro, Euripide, dammi un qualche straccio del tuo vecchio dramma³⁵. Devo recitare al coro un lungo discorso: morte per me, se parlerò male!” [*Ach.* 414-417].

³⁵ Sul possibile recupero aristofaneo della terminologia ufficiale riservata alle repliche tragiche fuori concorso nelle testimonianze epigrafiche, *ex all.* Nervegna 2015.

Il personaggio “più grande tra i miserabili” cui appartengono “gli stracci del vecchio dramma” richiesti da Diceopoli è Telefo, protagonista titolare dell’omonima tragedia euripidea frammentaria (primo allestimento 438 a.C.)³⁶, in tetralogia con i *Cretesi*, l’*Alcmeone a Psofi* (entrambi perduti) e con l’*Alcesti* (tramandata) come quarta *pièce*, in luogo del dramma satiresco, in scena vestito di stracci fin dal prologo: Τη. πτώχ' ἀμφίβληστρα σώματος λαβὼν ῥάκη ἀλκτῆρια τύχης, “*Telefo*: Indosso stracci da mendicante intorno al corpo, rimedio per la sorte” [F 697 Kannicht].

La scelta del costume di Telefo da parte di Diceopoli si configura come il completamento estetico e cosmetico di un già avviato processo di interpretazione del ruolo corrispondente. Nel violento confronto con i minatori di Acarne precedente all’elemosina presso l’abitazione di Euripide, infatti, Diceopoli scampa alla pena della lapidazione attraverso una prova d’attore, prendendo in ostaggio un canestro di carboni, λάρκος, e minacciando di “sgozzarlo” [*Ach.* 325-351], alla maniera di Telefo con il piccolo Oreste nella perduta tragedia euripidea, una situazione oggetto, come si vedrà, di puntuale trasposizione iconografica. La derivazione del modulo paratragico dal *Telefo* di Euripide e il confronto con l’analoga citazione parodica agita da Mnesiloco nelle *Tesmoforiazuse* costituiscono informazioni già notate dagli antichi commentatori del passo:

ψίαθον ἀνθράκων προενήνοχεν, ὃν φησι παῖδα εἶναι τῶν Ἀχαρνέων, πάνυ κωμικώτατα. τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγωδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν †Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβόν. Παραπλήσιον δέ τι καὶ ἐν ταῖς Θεσμοφοριαζούσαις ἐποίησεν. ὁ γὰρ Εὐριπίδου κηδεστής Μνησίλοχος, ἐπιβουλευόμενος παρὰ τῶν γυναικῶν, ἀσκὸν ἀρπάσας παρὰ τινος γυναικός, ὡς ἂν παιδίον ἀποκτεῖναι βούλεται.

Ha portato fuori [*scil.* Diceopoli] un fagotto di carboni, che è detto essere il figlio degli Acarnesi in maniera estremamente comica. Si fa gioco dei grandi, patetici avvenimenti della tragedia, dato che Telefo, secondo il

³⁶ Sul *Telefo* euripideo e sulla sua parodia negli *Acarnesi*, *ex all.*, Rau 1967, 19-41; Mastromarco 1986, *ad loc.*; Olson 2002, liv-lxi; Wyles 2007.

tragediografo Eschilo [*sic!*] per ottenere la salvezza da parte dei Greci, prese e tenne in ostaggio Oreste. Qualcosa di simile è rappresentato nelle *Tesmoforiazuse*. Mnesiloco, il parente di Euripide, infatti, tramando contro le donne, afferrato un otre da una delle donne voleva ucciderlo come se si trattasse di un bambino piccolo.

[Σ *Vet., Ach.* 332a Wilson]

Lo scolio sintetizza lo stratificato repertorio di meccanismi lessicali e spettacolari in azione nel segmento paratragico. Con specifico riferimento all’oggetto di attrezzeria preso in ostaggio da Diceopoli/Telefo, la citazione è costruita sulla sostituzione di un elemento previsto – il piccolo Oreste, nella versione originale euripidea (sebbene il testo registri paternità eschilea per il dramma) – con un elemento inatteso – il canestro di carbone. La parodia tragica è riconoscibile e comicamente funzionante per l’attaccamento “filiale” che lega il coro di Acarnesi al canestro di carbone, ben più di un semplice arnese da lavoro. È tale rapporto di parentela ad autorizzare e determinare il successo dell’espedito di Diceopoli, realizzato a danno di una “vittima” il cui trattamento lessicale e scenico insiste su connotazioni da creatura indifesa: si vedano in tal senso il riferimento al “figlietto” di uno dei coreuti preso in ostaggio, παιδίον [*Ach.* 329], l’apostrofe al canestro per alterato diminutivo a carattere ipocoristico, λαρκίδιον [*Ach.* 340] e ancora l’infantile incontinenza del canestro/neonato, che per la paura macchia di cenere il proprio assalitore [*Ach.* 350-351].

Sul versante iconografico, la fortuna della ripresa paratragica aristofanea è testimoniata da una serie di *gutti* a rilievo ellenistici a vernice nera, datati alla seconda metà del quarto secolo a.C., di cui sono noti tre esemplari ricavati dalla medesima matrice [Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Coll. Santangelo 368 **[Fig. 5]**; Tampa, Tampa Museum of Art, Zewadski coll.; Westfalia, Private Collection; vedi Csapo 2010, 64-65]. Qui Diceopoli/Telefo, di cui si riconoscono le imbottiture del σωματίον e la maschera comica, è raffigurato inginocchiato nello *schema* della vittima/supplice all’altare, con un’arma nella mano destra e il canestro dei minatori di Acarne, tenuto in ostaggio alla maniera di Oreste, tenuto stretto a sé con il braccio e la mano sinistri.



[Fig. 5]

Ritardando e diluendo ad arte le attese suscitate dal memorabile precedente, l'identità del costume elemosinato da Diceopoli a Euripide non è rivelata che gradatamente, secondo una tempistica accuratamente dilatata. Telefo, infatti, figura in clausola al catalogo di costumi/personaggi tra i quali scegliere, presentati dal poeta secondo una gradazione crescente di "miserabilità", una *climax* direttamente proporzionale al possesso di abilità retoriche, le due doti necessarie a Diceopoli per assicurarsi successo e salvezza:

Ευ. τὰ ποῖα τρύχη; μῶν ἐν οἷς Οἰνεὺς ὀδὶ ὁ δύσποτμος γεραιὸς ἠγωνίζετο; | Δι. οὐκ Οἰνέως ἦν, ἀλλ' ἔτ' ἀθλιώτερου. | Ευ. τὰ τοῦ τυφλοῦ Φοίνικος; | Δι. οὐ Φοίνικος, οὐ· ἀλλ' ἕτερος ἦν Φοίνικος ἀθλιώτερος. | Ευ. ποίας ποθ' ἀνήρ λακίδας αἰτεῖται πέπλων, ἀλλ' ἦ Φιλοκτήτου τὰ τοῦ πτωχοῦ λέγεις; | Δι. οὐκ, ἀλλὰ τούτου πολὺ πολὺ πτωχιστέρου. | Ευ. ἀλλ' ἦ τὰ δυσπινῆ θέλεις πεπλώματα, ἃ Βελλεροφόντης εἶχ' ὁ χωλὸς οὐτοσί; | Δι. οὐ Βελλεροφόντης· ἀλλὰ κάκεῖνος μὲν ἦν χωλός, προσαιτῶν, στωμύλος, δεινὸς λέγειν. | Ευ. οἶδ' ἄνδρα, Μυσὸν Τήλεφον. | Δι. ναί, Τήλεφον· τούτου δός, ἀντιβολῶ σέ, μοι τὰ σπάργανα. | Ευ. ὦ παῖ, δὸς αὐτῷ Τηλέφου ῥακώματα. κεῖται δ' ἄνωθεν τῶν Θυεστείων ῥακῶν μεταξὺ τῶν Ἴνοῦς. ἰδοῦ, ταυτὶ λαβέ. | Δι. ὦ Ζεῦ διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῆ, ἐνσκευάσασθαί μ' οἶον ἀθλιώτατον.

Euripide: Che tipo di stracci? Perché non quelli con indosso i quali aveva conteso Eneo, questo qui, vecchio infelice e sfortunato? | *Diceopoli*: Non erano di Eneo, ma di qualcuno ancora più miserabile... | *Euripide*: Questi, del cieco Fenice? | *Diceopoli*: Non di Fenice, no, ma ce n'era un altro, più miserabile di Fenice... | *Euripide*: Di che tipo di stracci di costumi chiederà mai in prestito quest'uomo? Parli forse di quelli di Filottete, il mendicante? | *Diceopoli*: No, ma di qualcuno molto molto più mendicante di questi! | *Euripide*: Forse vuoi gli sporchi indumenti che indossava lo zoppo Bellerofonte, questo qui? | *Diceopoli*: Non Bellerofonte, ma anche quello era zoppo, mendicante, un loquace chiacchierone, una lingua terribile... | *Euripide*: Ho capito di chi parli, il misio Telefo! | *Diceopoli*: Sì, Telefo: di questo qui dammi, ti prego, dammi le bende! | *Euripide*: Ragazzo, da' a quest'uomo gli stracci di Telefo. Stanno sopra i brandelli

tiestei, mischiati a quelli di Ino. Ecco, prendi! | *Diceopoli*: Zeus, che vedi dappertutto! Fammi travestire come il più grande tra i miserabili!

[*Ach.* 418-436]

La notorietà del brano riportato equivale quella dei drammi euripidei i cui personaggi titolari sono presenti sulla scena comica per tramite dei rispettivi travestimenti. Il passaggio in questione rappresenta fonte diretta per un sintagma di evidente derivazione aristofanea nel capitolo dedicato al costume teatrale dell'*Onomasticum* di Polluce: ῥάκια δὲ Φιλοκλήτου καὶ Τηλέφου ἢ στολή, “stracci [sono] il costume di Filottete e di Telefo” [Poll., 4.117.3-4 Bethe].

Come assicurato testualmente dagli aggettivi dimostrativi con funzione deittica ὀδὶ e οὐτοσί, riferiti a Eneo e Bellerofonte, gli eroi e l'eroina tragici euripidei – Eneo, Fenice, Filottete, Bellerofonte, Telefo, Tieste, Ino – fanno la loro comparsa materiale e visibile attraverso elementi dei rispettivi costumi: tra questi, capi di vestiario e oggetti di attrezzeria, come assicurato dal prosiegua della scena, mentre è lessicalmente più incerta la questione relativa alle maschere corrispondenti, come sembra essere tentativamente suggerito da una glossa *ad locum* – ὡς προκειμένου τοῦ προσώπου Οἰνέως, “come indicando la maschera di Eneo” [Σ *Vet. Ach.* 418 Wilson] – se si accetta l'impiego da parte dell'anonimo scoliasta di πρόσωπον in accezione specifica e non altrimenti derivata, col valore di “personaggio”.

La natura tessile dei malandati travestimenti tragici è assicurata dal repertorio lessicale adoperato per i costumi. Tra le voci impiegate si rileva come notevole l'occorrenza di σπάργανα [*Ach.* 431 Olson], termine che definisce i “panni” o le “fasce” dei neonati e ricorrente nel testo a proposito dei panni prescelti da Diceopoli, costituenti il costume di Telefo. L'occorrenza dello specifico lessema, infatti, traduce per via di metafora l'idea del personaggio avvolto e contenuto nel proprio costume³⁷, e nello stesso tempo permette di visualizzare sulla scena una delle plausibili modalità di trattamento e conservazione dei materiali teatrali nei momenti di *backstage* precedenti e successivi alle rappresentazioni, presentando costumi e travestimenti sotto forma di avvolgimenti, involti e fagotti di stoffe e pezze di

³⁷ Sull'argomento, *ex all.*, Macleod 1974; Macleod 1980.

tessuto³⁸.

Il passaggio riportato si chiude con la ripresa *verbatim* della formula già notata, pronunciata da Diceopoli per introdurre la scena di elemosina – Δι. ἐνσκευάσασθαί μ' οἶον ἀθλιώτατον, “*Diceopoli*: Che mi travesta come il più grande tra i miserabili” [*Ach.* 384 = 436 Olson]. Questa costituisce chiaro segnale di raccordo drammaturgico con l'intreccio comico, a conclusione della *Priamel* esposta scenicamente da Euripide, e opera in qualità di segnale di avvio per la fisica vestizione e per la nuova, scenicamente più compiuta, immedesimazione di Diceopoli nel personaggio tragico di cui ha ricevuto il costume.

L'atto di ricevere e l'operazione di indossare i cenci di Telefo costituiscono il primo stadio del travestimento di Diceopoli, e non esauriscono le sue richieste:

Δι. Εὐριπίδη, 'πειδήπερ ἔχαρίσω ταδί, κάκεῖνά μοι δὸς τὰκόλουθα τῶν ῥακῶν, τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον. δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή· τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ, τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι, ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω. | Ευ. δώσω· πυκνῆ γὰρ λεπτὰ μηχανᾷ φρενί.
| Δι. εὐδαιμονοίης – Τηλέφω δ' ἀγὼ φρονῶ. εὔ γ' οἶον ἤδη ῥηματίων ἐμπίπλαμαι. ἀτὰρ δέομαί γε πτωχικοῦ βακτηρίου. | Ευ. τουτί λαβὼν ἄπελθε λαΐνων σταθμῶν,

Diceopoli: Euripide, visto che mi hai già favorito questi, dammi anche quelle altre cose, quelle che si accordano e vanno insieme con gli stracci, il cappellino da mettere intorno alla testa, quello misio. C'è bisogno che stamane io sembri un mendicante, essere quello che sono, ma non apparir tale! Gli spettatori sanno che io sono sempre me stesso, i coreuti invece devono rimanerci come allocchi, cosicchè potrò tenerli con un dito su per il... a forza di paroline! | *Euripide*: Te lo darò! Con scaltre meningi escogiti sottigliezze! | *Diceopoli*: Che tu stia bene, e 'a Telefo quello che

³⁸ Su trasporto e conservazione dei materiali di scena prima e dopo le rappresentazioni antiche e sulle corrispondenti figure professionali incaricate, *ex all.*, Lo Piparo 2017.

medito'! Bene! Ecco che sono già colmo di paroline. Ma mi manca il bastoncino da accattone... | *Euripide*: Prendilo, questo qui, e abbandona le marmoree soglie!

[*Ach.* 437-449]

La procedura di composizione del costume di Telefo procede oltre il recupero dell'effettivo capo di vestiario, e richiede il completamento mediante una serie di altri elementi di attrezzatura, di veri e propri *costume properties*. L'insieme di tali nuovi accessori è indicato nel testo tramite l'aggettivo sostantivato ἀκόλουθος [*Ach.* 438 Olson], una soluzione lessicale che implica, per gli oggetti compresi entro tale denominazione, il possesso di un peculiare statuto semantico esprimibile in termini di subalternità e dipendenza, ma anche accordo, appartenenza, conformità, corrispondenza, pertinenza funzionale e strumentale [cfr. *LSJ, sub voce*], caratteristiche necessarie e obbligatorie, come già osservato, per la buona riuscita del processo di fisica costruzione del personaggio addosso e intorno all'interprete.

Il primo degli oggetti mendicati da Diceopoli è un copricapo di feltro misio, τὸ πλίδιον [...] τὸ Μύσιον. L'impiego di una forma alterata in diminutivo – col probabile intento di ridicolizzare l'oggetto, ridimensionandolo e sminuendo il valore del bene, rendendo così la concessione meno gravosa – costituisce un espediente già notato per l'identificazione e la definizione degli elementi di attrezzatura nelle drammaturgie aristofanee analizzate, materiali teatrali cui è possibile far corrispondere la denominazione collettiva di σκευάρια, rilevata in seguito a proposito di altri oggetti mendicati da Diceopoli/Telefo per completare il proprio travestimento.

Questo particolare σκεῦος rappresenta un elemento costitutivo fondamentale e imprescindibile per il costume di Telefo, uno γνώρισμα immancabile per la concretizzazione scenica del personaggio. Ciò emerge *e negativo* dal commento *ad locum* dell'anonimo scoliasta, che chiosa a proposito dell'assenza del peculiare attributo in occasione di riallestimenti del dramma euripideo: πρὸς τοὺς νῦν ὑποκριτάς, ὅτι χωρὶς πύλου εἰσάγουσι τὸν Τήλεφον, “per gli attori odierni, poiché portano in scena Telefo senza copricapo” [*Σ Vet. Ach.* 439 Wilson].

Le medesime istanze erudite consentono di identificare nei due versi successivi

una citazione estrapolata *verbatim* dal *Telefo*, al netto di alcune irregolarità metriche rilevate e sottoposte a proposte di emendazione congetturale – Δι. Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον, εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή, “*Diceopoli*: C’è bisogno che stamane io sembri un mendicante, essere quello che sono, ma non apparir tale” [*Ach.* 440-441 = F 698 Kannicht]: οἱ δύο στίχοι οὗτοι ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου, “questi due versi [provengono] dal *Telefo* di Euripide” [*Σ Vet. Ach.* 440 Wilson]. L’informazione riconduce direttamente all’originale euripideo il carattere metateatrale e le corrispondenti scelte lessicali riscontrate nel trattamento aristofaneo di costume e attrezzeria tragica: l’operazione di citazione parodica in gioco negli *Acarnesi* risulta così amplificata e autorizzata dalla sua stessa fonte, ancorché istituita su un personaggio già in Euripide effettivamente travestito da vagabondo e mendicante.

Ottenuto e indossato il copricapo di *Telefo*, *Diceopoli* procede spedito con l’immedesimazione nel ruolo tragico. Al dichiarato miglioramento delle proprie capacità retoriche – riversate nella testa del contadino dal cappello misio, da cui la capacità di costume e attrezzeria di “contenere” il personaggio ovvero alcune sue caratteristiche peculiari – si accompagna per converso un sempre più insistente ricorso all’acattonaggio. Nuovo σκεῦος a completamento del costume da *Telefo* è costituito dal bastone da pitocco – πτωχικός βακτήριον [*Ach.* 448] – a sancire lo *status* da errabondo del suo portatore: un attrezzo teatrale tipologicamente ben definito e riconoscibile, come lascia supporre il ricorso al medesimo sintagma attestato negli *Acarnesi* in un altro *locus* testuale aristofaneo tratto dal *Geras* e testimoniato da Polluce [Poll., 10.173.10 Bethe = F 141 Kassel-Austin], lessicalmente caratterizzato dal ricorso del medesimo aggettivo che qualifica, nel *Reso* (pseudo-)euripideo, il travestimento da mendicante del protagonista titolare, πτωχικὴν ἔχων στολήν [*Rh.* 503 Diggle].

L’ennesima questua di oggetti da parte di *Diceopoli-Telefo* porta Euripide, derubato del proprio strumentario, oltre le soglie dell’exasperazione e nuovamente entro quelle della propria casa, concludendo l’episodio:

Δι. ὦ θύμ', – ὄρᾳς γὰρ ὡς ἀπωθοῦμαι δόμων, πολλῶν δεόμενος
σκευαρίων, – νῦν δὴ γενοῦ γλίσχος, προσαιτῶν, λιπαρῶν. Εὐριπίδη, δός
μοι σπυρίδιον διακεκαυμένον λύχνῳ. | ΕΥ. Τί δ', ὃ τάλας, σε τοῦδ' ἔχει

πλέκους χρέος; | ΔΙ. Χρέος μὲν οὐδέν, βούλομαι δ' ὅμως λαβεῖν. | ΕΥ. Λυπηρὸς ἴσθ' ὢν κάποχώρησον δόμων. | ΔΙ. Φεῦ. Εὐδαιμονοίης, ὥσπερ ἡ μήτηρ ποτέ. | ΕΥ. Ἄπελθέ νῦν μοι. | ΔΙ. Μάλλά μοι δὸς ἔν μόνον, κοτυλίσκιον τὸ χεῖλος ἀποκεκρουμένον. | ΕΥ. Φθείρου λαβὼν τόδ' ἴσθ' ὀγληρὸς ὢν δόμοις. | ΔΙ. Οὔτοι μὰ Δί' οἴσθ' οἷ' αὐτὸς ἐργάζει κακά. Ἄλλ', ὃ γλυκύτατ' Εὐριπίδη, τουτὶ μόνον, δὸς μοι χυτρίδιον σπογγίῳ βεβυσμένον. | ΕΥ. Ἄνθρωπ', ἀφαιρήσει με τὴν τραγωδίαν. Ἄπελθε ταυτηνὶ λαβὼν. | ΔΙ. Ἀπέρχομαι. Καίτοι τί δράσω; Δεῖ γὰρ ἑνὸς οὔ μὴ τυχῶν ἀπόλωλ'. Ἄκουσον, ὃ γλυκύτατ' Εὐριπίδη· τουτὶ λαβὼν ἄπειμι κοῦ πρόσειμι' ἔτι· εἰς τὸ σπυρίδιον ἰσχνά μοι φυλλεῖα δός. | ΕΥ. Ἀπολεῖς μ'. Ἴδού σοι. Φροῦδά μοι τὰ δράματα. | ΔΙ. Ἄλλ' οὐκέτ', ἀλλ' ἄπειμι. Καὶ γὰρ εἰμ' ἄγαν ὀγληρὸς, οὐ δοκῶν με κοιράνους στυγεῖν. Οἴμοι κακοδαίμων, ὡς ἀπόλωλ'. Ἐπελαθόμην ἐν ᾧπέρ ἐστι πάντα μοι τὰ πράγματα. Εὐριπίδιον ὃ γλυκύτατον καὶ φίλτατον, κάκιστ' ἀπολοίμην, εἴ τί σ' αἰτήσαιμ' ἔτι, πλὴν ἔν μόνον, τουτὶ μόνον, τουτὶ μόνον, σκάνδικά μοι δὸς μητρόθεν δεδεγμένος. | ΕΥ. Ἀνὴρ ὑβρίζει· κλῆε πηκτὰ δωμάτων,

Diceopoli: Anima mia, vedi come sono scacciato fuori di casa, e tanti attrezzi ancora mi servono... C'è bisogno di farti invadente, accattono, importuno! Euripide, dammi un canestrino bruciacchiato dalla lucerna... | *Euripide:* Perché mai, disgraziato, hai bisogno di un tale intreccio? | *Diceopoli:* Nessun bisogno, ma voglio prenderlo comunque... | *Euripide:* Sei fastidioso, allontanati da casa! | *Diceopoli:* Sii felice, come lo fu tua madre un tempo! | *Euripide:* Vattene, ora! | *Diceopoli:* Ma dammi solo una cosa, una ciotolina sbeccata sull'orlo... | *Euripide:* Ecco, prendila e va' alla malora! Sei proprio un importuno, qui in casa mia! | *Diceopoli:* Non ancora, per Zeus! Sai bene di quali afflizioni proprio tu sei capace! Ma, dolcissimo Euripide, questo soltanto ancora, dammi un pentolino tappato con una spugnetta... | *Euripide:* Tu, mi porterai via tutta la tragedia! Prendilo e vattene! | *Diceopoli:* Me ne vado... Ma come farò? Mi manca infatti ancora una cosa, e se non la recupero sono perduto... Ascolta, dolcissimo Euripide, prendo quest'altra cosa e non torno più... Dammi della verdura appassita per il canestrino! | *Euripide:* "Mi rovini! Ecco a te: Più nulla per i miei drammi! | *Diceopoli:* Ma no, me ne vado! Sono proprio

uno scocciatore oltre misura, e non capisco che i potenti mi hanno in odio! Povero me, infelice, sono perduto! Stavo per dimenticare ciò da cui dipende tutto! Euripiduccio, dolcissimo e amatissimo, possa io andare in malora nel peggiore dei modi se ti chiedessi mai ancora qualcosa, a parte una cosa soltanto, soltanto questa, questa qui, dammi del prezzemolo selvatico, quello che ti ha lasciato tua madre... | *Euripide*: Quest'uomo mi insulta: spranga le porte di casa!

[*Ach.* 450-479]

Sotto la denominazione di *σκευάρια*, nel passaggio in questione rientrano, in qualità di elementi di attrezzatura scenica, tre effettivi *instrumenta domestica* menzionati tramite l'ormai consueto ricorso a forme alterate diminutive, un canestrino, *σπυρίδιον*, una ciotolina, *κοτυλίσκιον*, un pentolino, *χυτρίδιον*. Tali oggetti costituiscono l'estremo obiettivo delle mire di Diceopoli/Telefo, il loro possesso obbligatorio è paradossalmente motivato dall'assenza di bisogno effettivo: la pressante richiesta soggiace a necessità di completamento del costume del personaggio, un insieme la cui costituzione prevede elementi apparentemente accessori, privi di concrete funzioni sceniche e strumentali, eppure determinanti per la fisica e materiale costituzione del ruolo.

Così come già notato a proposito del copricapo, l'agglutinazione di recipienti e contenitori da mendicante al personaggio di Telefo quali suoi imprescindibili elementi distintivi costituisce un dato di paternità euripidea e di lunga tradizione. La derivazione tragica dell'attributo parodiato – e presumibilmente moltiplicato per ragioni comiche – negli *Acarnesi* è testimoniata dallo scolio antico che glossa la menzione di Telefo nell'apostrofe rivolta dal Discorso Migliore al Discorso Peggioro nell'agone delle *Nuvole* aristofanee (primo allestimento in seconda redazione 418 a.C.):

Κρ. καίτοι πρότερόν γ' ἐπτώχευες, Τήλεφος εἶναι Μυσὸς φάσκων
δύστροπος, ἐκ πηριδίου γνώμας τρώγων Πανδελετείους,

Discorso Migliore: invece fino a ieri chiedevi l'elemosina, dicendo di essere Telefo di Misia, come un petulante, e masticando sentenze

pandelezie [*da sicofante*] prese da una piccola bisaccia.

[*Nubes* 921-924 Coulon-Van Daele]

πτωχὸν Εὐριπίδης συσκευάζει τὸν Τήλεφον στρατηγὸν ὄντα Μυσίας μετὰ
πηριδίου ἐλθόντα προσαίτην εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ τῆς Ἀγαμέμνονος αὐλῆς
μόλις ποτὲ πυλωρὸν γεγονότα· διὸ καὶ κωμωδεῖται,

Euripide ha allestito Telefo, che è un condottiero di Misia, alla maniera di un mendicante, vagabondo fino in Grecia con una piccola bisaccia e, una volta giunto alla reggia di Agamennone, pitocco presso la sua porta; questo è ciò che si mette in ridicolo nella commedia.

[*Σ Vet. Nubes* 922b Holwerda]

Un allestimento tragico descritto in termini prossimi alla parodia di Telefo negli *Acarnesi*, ancora, costituisce l'occasione della conversione filosofica del cinico Cratete di Tebe (IV a.C.), un episodio contenuto in un frammento delle *Successioni dei Filosofi* di Antistene di Rodi (II a.C.) tramandato nella biografia di Cratete di Diogene Laerzio (II-III d.C.):

Τοῦτόν φησιν Ἀντισθένης ἐν ταῖς Διαδοχαῖς (FGrH 508 F 8) θεασάμενον
ἐν τινι τραγωδίᾳ Τήλεφον σπυρίδιον ἔχοντα καὶ τᾶλλα λυπρὸν ᾄξει ἐπὶ τὴν
κυνικὴν φιλοσοφίαν,

Nelle *Successioni*, Antistene afferma che questi [*scil.* Cratete] si rivolse alla filosofia cinica dopo aver osservato come spettatore in una tragedia Telefo con un canestrino, povero in tutto.

[*Vitae Philosophorum* 6.87.3-5 Long]

A modello della fortuna di Telefo e dei suoi attributi in contesti di derivazione tragica indiretta, invece, si veda l'elenco di personaggi teatrali e rispettivi costumi contenuto in uno dei discorsi di argomento filosofico e morale del retore e sofista Massimo di Tiro (II d.C.), un passaggio dal *ductus* affine al regime catalogico riscontrabile nei capitoli teatrali dell'*Onomasticum* di Polluce, suo contemporaneo e frequentatore dei medesimi ambienti culturali presso l'imperatore Commodo:

αἱ δὲ χρεῖαι τῶν δραμάτων μεταποιοῦσι τὰ σχήματα. Ὁ Ἀγαμέμνων τὸ σκῆπτρον φέρει, ὁ βουκόλος διφθέραν, ὁ Ἀχιλλεὺς ὄπλα, Τήλεφος ράκια καὶ θύλακον,

I bisogni e le necessità dei drammi modificano i costumi. Agamennone porta lo scettro, il pastore una pelle, Achille lo scudo, Telefo stracci e scarsella.

[Maximus Soph., *Dialexeis* 1.10.b.3-c.3 Hobein]

La citazione riportata introduce un nuovo lessema adoperato per la definizione tecnica del travestimento teatrale e tragico, σχῆμα, voce generica e polisemica valevole “form, shape, figure, dress, equipment, character, role” [LSJ, *sub voce*], in dipendenza morfo-etimologica come *nomen rei actae* da ἔχω, “avere”. In rapporto all’attrezzatura di Telefo, ancora, è possibile osservare il recupero, tramite lessema in grado positivo, di uno degli σκευάρια menzionati in diminutivo e adoperati da Eschilo contro Euripide nelle *Rane* aristofanee.

Il ricorso a elementi di attrezzatura apparentemente non necessari – in termini eminentemente strumentali – nella costituzione del travestimento rilevato nell’interpretazione aristofanea del costume di Telefo trova confronti notevoli nell’ambito della stessa produzione tragica euripidea. Accanto al già menzionato esempio di Elettra con il vaso per l’acqua – espressione concreta della condizione servile della protagonista – dal prologo dell’omonimo dramma, è possibile individuare un trattamento affine nella presentazione riservata all’arco di Apollo nel dialogo tra questi e Thanatos, personificazione della morte, occorrente nel prologo dell’*Alceste* – quarto dramma della medesima tetralogia cui appartiene il *Telefo* –, un attrezzo di fatto non funzionale e inadoperato nell’intreccio drammaturgico e scenico eppure inscindibile dal personaggio di cui costituisce attributo identificativo privilegiato:

Θα. νῦν δ' ἐπὶ τῆιδ' αὖ χέρα τοξήρη φρουρεῖς ὀπίστας, ἢ τόδ' ὑπέστη,
πόσιν ἐκλύσασ' αὐτὴ προθανεῖν Πελίου παῖς; | Απ. θάρσει· δίκην τοι καὶ
λόγους κεδνοὺς ἔχω. | Θα. τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις; | Απ.

σύνηθες αἰεὶ ταῦτα βαστάζειν ἐμοί.

Thanatos: Ancora stai in guardia, l'arco alla mano, per lei, la figlia di Pelia, che liberò dalla morte lo sposo morendo al suo posto? | *Apollo*: Calma! Porto giustizia e parole valide. | *Thanatos*: Perché l'arco, allora, se hai la giustizia? | *Apollo*: Lo porto sempre con me, è l'abitudine.

[Eur., *Alc.* 34-40 Diggle]

A conclusione della lunga parentesi dedicata al travestimento metateatrale e paratragico negli *Acarnesi*, in ultimo, nel passaggio in questione è possibile rilevare due battute di Euripide significativamente in accordo con quanto espresso a proposito della dichiarazione di poetica di Agatone. Costretto a sottostare all'ennesima sottrazione di materiali di scena, il poeta accusa Diceopoli/Telefo di privarlo della possibilità di far tragedia, ἀφαιρήσει με τὴν τραγωδίαν [*Ach.* 464], e vede sparire i suoi drammi, φροῦδά μοι τὰ δράματα [*Ach.* 470]. Anche in questo caso, il ricorso a costume e attrezzeria come correlativo oggettivo tanto della prassi compositiva quanto dei prodotti della creazione poetica rende il fisico possesso tali elementi concreti indispensabile e necessario per la sopravvivenza professionistica dell'autore teatrale. Insieme agli altri luoghi testuali discussi, questa possibilità di lettura, a dispetto di istanze di normalizzazione che stemperano il portato di implicazioni semantiche insito nel carattere sintetico e volutamente polisemico delle due battute – si veda Σ *Vet. Ach.* 464 Wilson: τὴν τραγωδίαν: οἷον τὰ σκεύη τῆς τραγωδίας, “la tragedia: ossia gli attrezzi scenici della tragedia” – permette di riferire già all'operazione aristofanea in gioco negli *Acarnesi* il possesso degli elementi di riflessione teorica oggetto di successiva, più compiuta formulazione nelle *Tesmoforiazuse*.

Il dettagliato repertorio di temi e motivi osservato nella presentazione e nel trattamento del travestimento di Mnesiloco e nel suo precedente in scena negli *Acarnesi* ritorna in forma condensata – ma non per questo meno efficace – nella catena di travestimenti in sequenza che impegna Dioniso e Xantia nelle *Rane*, a riprova e conferma di padronanza, frequentazione e condivisione di determinati contenuti da parte del commediografo e del suo pubblico.

Il concetto di μίμησις, termine tecnico per imitazione teatrale rilevato nella dichiarazione di poetica di Agatone a descrizione del carattere artificiale della relazione istituita tra interprete e personaggio tramite costume e attrezzatura occorre nella giustificazione addotta da Dioniso in merito al proprio malcelato travestimento da Eracle davanti al semidio in persona, un'operazione motivata dalla tradizionale frequentazione delle regioni oltremondane propria dell'eroe:

Δι. Ἄλλ' ὄνπερ ἔνεκα τήνδε τὴν σκευὴν ἔχων ἦλθον κατὰ σὴν μίμησιν,

Dioniso: Ma è per questo motivo che sono venuto qui, con questo costume, a tua imitazione.

[*Ra.* 108-109]

La μίμησις metateatrale dichiarata da Dioniso per il costume da Eracle trova corrispondenza iconografica sulla scena ispirata al corrispondente episodio che figurava su un perduto cratere a campana apulo a figure rosse, datato alla prima metà del terzo secolo a.C. e conservato a Berlino fino agli avvenimenti del secondo conflitto mondiale³⁹ [Fig. 6]. Il monumento ceramografico, ormai noto soltanto attraverso restituzioni grafiche e riproduzioni fotografiche, presenta un Eracle in “nudità comica” – *alias* con indosso il σωματίον imbottito – reggente un fagotto nel quale è possibile riconoscere la pelle di leone e un arco, intento a percuotere uno stipite con la clava; un altare quadrangolare divide l'eroe da un servitore mascherato, in groppa a un asino, con un ingombrante bagaglio sulle spalle. Nessun attributo permette di riconoscere nell'Eracle raffigurato il dio Dioniso sotto mentite spoglie, nonostante concezione e interpretazione della scena risultino “informate”, favorite dalla conoscenza – testuale ovvero performativa – dell'intreccio aristofaneo. L'assenza di vesti e calzature femminili in qualità di γνωρίσματα dionisiaci è dunque plausibilmente da ricondurre al carattere sinottico e sintetico della codificazione iconografica dell'immagine per ragioni di una sua immediata fruizione, efficace pur economica rispetto allo sviluppo diacronico e didascalico del corrispondente prodotto scenico-drammaturgico.

³⁹ Già Berlin, Staatliche Museen F3046, ex 43046. *Ex all.*, Taplin 1993, 44-47; Csapo 2010, 58-61; Wyles 2013.



[Fig. 6]

Giunti alle porte della reggia di Ade, Xantia esorta Dioniso a non tergiversare e a onorare gli attributi erculei che indossa: Ξα. οὐ μὴ διατρίψεις, ἀλλὰ γεῦσαι τῆς θύρας, καθ' Ἡρακλέα τὸ σχῆμα καὶ τὸ λῆμ' ἔχων, “*Xantia*: Non perdere tempo, ma saggia la porta, avendo il costume e il coraggio alla maniera di Eracle!” [Ra. 462-463]. La battuta riferisce la già notata voce σχῆμα al costume teatrale di Dioniso, ponendo inoltre in termini di equivalenza e reciproca dipendenza il possesso di un determinato aspetto esteriore con il carattere, le qualità e i comportamenti a questo corrispondenti.

L’invito di Xantia a che prevalgano le connotazioni dello strato più esterno, “ercoleo”, dell’insieme stratificato di costumi e attrezzatura indossato da Dioniso è clamorosamente smentito. Eaco, giudice infernale con mansioni da portinaio, scambia Dioniso per Eracle e, memore dell’affronto compiuto dall’eroe a seguito del rapimento di Cerbero – in rapporto possibile di paratragedia rispetto al *Piritoo* di Crizia/Euripide – minaccia di aizzare contro di questi un’intera compagine di mostri infernali. Dioniso propone e impone così al servo uno scambio di attrezzi, costume e relativi personaggi:

Δι. ἴθι νυν, ἐπειδὴ ληματίας κἀνδρεῖος εἶ, σὺ μὲν γενοῦ ἴγὼ τὸ ρόπαλον τουτὶ λαβὼν καὶ τὴν λεοντῆν, εἴπερ ἀφοβόσπλαγχνος εἶ· ἐγὼ δ' ἔσομαί σοι σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει.

Dioniso: Va’ dunque, visto che sei risoluto e coraggioso, diventa tu me, una volta presa questa clava e la pelle di leone, se la tua pancia non ha paura! Io, invece, da parte mia, sarò il tuo portapacchi!

[Ra. 494-497]

La relazione fra travestimento e identità mediata attraverso τρόποι, modi e attitudini, si presenta qui a termini invertiti: il comportamento pavido di Dioniso, spaventato da Eaco, è non adatto e inadeguato al costume di Eracle, che implicherebbe ben altri atteggiamenti e disposizioni; la spavalderia e il sarcasmo di Xantia davanti al pericolo, al contrario, rendono il personaggio ideale destinatario di clava e pelle leonina.

Ricomposti fisicamente i ruoli addosso e intorno ai loro nuovi interpreti, il servo,

battezzatosi Ἡρακλειοξανθίας, “Eraclexantia” [Ra. 499] – da cui l’estensione onomastica del travestimento e della relativa immedesimazione totalizzante – riceve un’inaspettata, calorosa accoglienza da parte di un suo collega in servizio presso la dimora di Ade: scambiato a sua volta per Eracle, Xantia è così invitato a un banchetto allestito in suo onore da Persefone. Da ciò la piccata recriminazione di Dioniso:

Ἐπίσχες, οὗτος. οὐ τί που σπουδὴν ποεῖ, ὅτιή σε παίζων Ἡρακλέα
 ἔνεσκεύασα;

Dioniso: Fermati, tu! Non mi avrai preso sul serio, quando per scherzo ti
 ho travestito da Eracle!

[Ra. 522-523]

Il passaggio in questione riporta il verbo ἐνσκευάζω, già osservato in altri luoghi testuali del *corpus* aristofaneo in accezione specifica teatrale a proposito di travestimenti tragici. L’occorrenza del termine tecnico conferma il carattere metateatrale del controllo esercitato da Dioniso sulla dimensione di costume e attrezzatura dell’episodio: in rapporto alla propria messinscena, il dio assume così in contemporanea mansioni di interprete, ideatore e allestitore, agendo così in qualità di attore, regista, direttore di scena e costumista.

Mutati nuovamente costumi e identità, Dioniso-Eracle subisce l’attacco delle ostesse infernali, discusso in precedenza. Per far fronte all’ennesima minaccia, Xantia veste nuovamente e per l’ultima volta i panni di Eracle al posto del suo padrone. Il travestimento è commentato dal Coro degli Iniziati:

Χο. νῦν σὸν ἔργον ἔστ', ἐπειδὴ τὴν στολὴν εἴληφας ἥνπερ εἶχες, ἐξ ἀρχῆς
 πάλιν ἀνανεάζειν <αὐτὸ λῆμα> καὶ βλέπειν αὐθις τὸ δεινόν, τοῦ θεοῦ
 μεμνημένον ὅπερ εἰκάζεις σεαυτόν,

Coro: Adesso tocca a te, poiché hai preso il costume che avevi prima, ricominciare dall’inizio, ringiovanire <in audacia> e fare di nuovo lo sguardo terribile, ricordandoti del dio cui tu stesso assomigli, di cui hai preso l’immagine.

[Ra. 590-594]

Il passaggio riprende *in variatione* una selezione di temi già osservati – da cui la proposta di integrazione della lacuna che riprende la voce λῆμα, “coraggio, audacia” presente in *Ra.* 463 – e recupera a livello terminologico il lessema στολή, ponendo parimenti l’accento sul ruolo fondamentale degli apporti e visivi e mnemonici in gioco nell’interpretazione teatrale di un ruolo, nell’imitazione mimetica di un carattere. La procedura che Xantia si trova a compiere, nella descrizione prodotta dal coro, trova plausibilmente il proprio referente immediato nell’“autentico” Eracle, personaggio comico con cui il servo ha in precedenza condiviso la scena; nello stesso tempo, in termini metateatrali, la battuta esemplifica il complesso di fattori sotteso all’operazione di travestimento e immedesimazione teatrale, un approccio al personaggio che procede per via di un bagaglio di conoscenze pregresse e richiamate alla memoria, fondato su una molteplicità di prodotti culturali a tipologia e fruizione diversificata – verbali/testuali, orali/aurali, iconici/figurativi, mimici/performativi.

Così completata, la parentesi sui travestimenti da Eracle in gioco nelle *Rane* aristofanee si configura come esempio privilegiato per il portato di implicazioni concrete e semantiche del travestimento teatrale e tragico per elementi di costume e attrezzeria. La pur sintetica casistica di *comparanda* discussi rileva, nell’operazione metateatrale e paratragica aristofanea, la sostanziale corrispondenza e reciproca derivazione tra il complesso di riflessioni teoriche su costumi e attrezzeria tragica e le procedure di fisica composizione del travestimento teatrale realizzate tramite la collezione dei medesimi elementi materiali. Il sistema di relazioni descritto troverà nuovo riscontro, tra pedissequa applicazione e stravolgimento, nelle situazioni che vedono agire sulla scena e nella drammaturgia comica personaggi tragici e/o i loro attributi, come di seguito esplicitato nel dettaglio, con riferimento alla messinscena tragica di Mnesiloco nelle *Tesmoforiazuse*.

2.2.2.4. Mnesiloco “eroe/eroina tragicomica”

L’intervallo di tempo fra le uscite di Agatone, rientrato insieme al *tableau* nella propria abitazione [*Thesm.* 265] ed Euripide [*Thesm.* 278] e l’ingresso del Coro di donne [*Thesm.* 295] vede Mnesiloco nei panni di un attore *en travesti* pronto a entrare in scena, un frangente che gioca in chiave parodica e metateatrale con la prassi comune al fenomeno drammatico attico, che prevede l’impiego di interpreti di genere maschile per ruoli femminili.

Il travestimento da donna del parente, architettato da Euripide e allestito grazie al contributo materiale della dotazione di Agatone, si presta a interessanti considerazioni se posto in rapporto di derivazione diretta rispetto alla dichiarazione di poetica di Agatone.

A differenza di quanto rilevato in merito al travestimento tragico di Diceopoli negli *Acarnesi*, dove la richiesta del protagonista era indirizzata verso uno specifico insieme di costume e attrezzatura, inteso all’interpretazione di un altrettanto specifico personaggio, Telefo, l’operazione di allestimento in scena nelle *Tesmoforiazuse* appare volutamente “generica”. L’aggettivo posto tra virgolette è da intendersi in accezione pienamente polisemica: il travestimento femminile, insieme metateatrale e paratragico, di Mnesiloco assomma e compone in sé le categorie di “genere biologico” e “genere poetico”.

In assenza di riferimenti mitici e mediazioni onomastiche, la nuova identità scenica del parente di Euripide, realizzata con l’apporto concreto e congiunto di due autori di teatro, fa di Mnesiloco non già e non solo una donna, bensì *tout court* un’eroina tragica ed euripidea, la personificazione antonomastica di un intero repertorio drammaturgico e spettacolare, materializzato in difesa del suo artefice. Da ciò deriveranno il potenziale creativo e il carattere metamorfico delle risorse materiali e retoriche messe in campo da Mnesiloco, in vesti tanto di attore quanto di effettivo “compositore in itinere” delle *μαχαίαι* escogitate per ottenere l’assoluzione di Euripide e la propria libertà, come di seguito argomentato.

Segnale d’avvio per lo stratagemma, l’apostrofe rivolta da Mnesiloco a una serva

tracia recante un canestro di offerte e la sua invocazione a Demetra e Persefone, che propizino la buona riuscita del piano di salvataggio di Mnesiloco-interprete e, con improvvisa torsione metateatrale, assicurino un futuro felice ai presunti figli di Mnesiloco-personaggio, sono contestuali all'ingresso del Coro e al conseguente cambio di ambientazione scenica, dall'abitazione di Agatone al santuario del Tesmoforio [*Thesm.* 279-284].

La menzione dell'attente, da considerarsi come un elaborato esercizio attoriale di Mnesiloco, un momento dialogico in assenza di destinatari sulla scena, arricchisce la costruzione del personaggio di utili elementi caratterizzanti, rimarcandone distinzione e levatura sociale non umile, in linea con il lignaggio elevato tradizionalmente proprio dei personaggi della tragedia. La menzione della κίστη [*Thesm.* 284], a sua volta, offre alla nuova dotazione di costume e attrezzeria di Mnesiloco un nuovo σκεῦος rituale – materiale e/o verbale – funzionale all'integrazione e all'ingresso della “nuova donna” fra le altre donne riunitesi nel contesto della celebrazione religiosa e festiva.

Il ricorso allo strumentario tragico da parte di Mnesiloco è, in prima battuta, verbale. Il parente di Euripide, travestito da eroina tragica, si appropria delle capacità retoriche e sofistiche di tante eroine tragiche, citando eroine tragiche nel proprio discorso [*Thesm.* 466-565]. L'arringa in difesa di Euripide è sapientemente impostata su un insistito impiego della litote: Mnesiloco ribalta e rende ingegnosamente non sussistenti le accuse mosse dall'assemblea confessando una serie di azioni deprecabili di cui sono solite macchiarsi le donne, peggiori di quelle poste in tragedia da Euripide.

L'ammissione di colpevolezza condotta in prima persona da Mnesiloco, “donna” ossia fittizia rappresentante tanto del genere biologico quanto del genere tragico femminile, combina vicende e figure del mito “non dette” da Euripide insieme con aneddoti e pettegolezzi ugualmente “non detti” dal parente: così Fedra è appaiata a una moglie fedifraga che fa fuggire l'amante imbaccuccato distraendo il marito [*Thesm.* 497-501], una soluzione che plausibilmente richiama, comicamente distorti, i

motivi e le situazioni occorrenti nel perduto *Ippolito velato*⁴⁰. Ancora, dietro a un'altra sposa, assassina del proprio uomo per mezzo di una scure [*Thesm.* 560-561], si cela un possibile riferimento indiretto al trattamento euripideo riservato al personaggio di Clitemnestra, come avanzato già in uno scolio antico *ad locum*: τοῦτο διὰ τὴν Κλυταιμνήστραν, οὐκ ἀπὸ ἱστορίας, “questo in ragione di Clitemnestra, non da avvenimenti di cronaca” [*Σ. Vet., Thesm.* 560 Dübner].

Stupefatte e indignate, le donne intendono neutralizzare fisicamente e rendere inoffensiva una tale sovversiva “voce fuori dal coro”. Mnesiloco, ormai perfettamente e pericolosamente calato nel ruolo, si appresta a battersi contro Mica, una tra le sue più agguerrite avversarie, e seguendo l'esempio di questa, riportato testualmente, plausibilmente rimuove il proprio mantello [*Thesm.* 568]⁴¹. Tale gesto, compiuto da Mnesiloco allo scopo di avvantaggiarsi athleticamente contro la propria antagonista, rappresenta per il parente di Euripide un'anticipazione della successiva manomissione del suo travestimento, del fallimento e del disvelamento del carattere artificioso della sua nuova identità superimposta.

Il disinnescamento del sistema di costume e attrezzeria femminile di Mnesiloco è determinato dall'ingresso di Clistene. A dispetto della sua relativamente breve estensione, il frangente [*Thesm.* 574-654] costituisce una delle più riuscite espressioni del potenziale metateatrale in gioco nelle *Tesmoforiazuse*. Con l'arrivo del cinedo, sulla medesima scena il travestimento femminile “professionistico” e paratragico è affiancato dal travestitismo, destinati presto alla collisione e al cortocircuito. Dopo un'iniziale confusione, il genere maschile di Clistene è correttamente riconosciuto dal Coro – da cui l'apostrofe ὦ παῖ, “ragazzo” [*Thesm.* 582] – a dispetto delle informazioni possibilmente comunicate dal suo costume femminile; ciò rende paradossale il mancato riconoscimento iniziale della vera identità biologica di Mnesiloco, personaggio che condivide, sia pur temporaneamente e per differenti motivazioni l'*habitus*, l'aspetto e le attitudini del cinedo.

La tenuta e l'efficacia del travestimento del parente di Euripide – già privo

⁴⁰ Così Cowan 2008. Su un possibile caso di paratragedia iconografica del personaggio di Fedra, tra Euripide e Aristofane, Green 2014.

⁴¹ Così Austin, Olson 2004, *ad locum*.

plausibilmente del suo strato più esterno, il mantello – sono definitivamente minate non già dal riscontro di incoerenza “cosmetica” tra il costume e il suo portatore, quanto piuttosto dalla corrispondenza mancata tra il costume e il possesso di abilità e competenze proprie della relativa identità: interrogato sui misteri delle Tesmofore, Mnesiloco si rivela così non “abbastanza donna” da conoscere i dettagli delle cerimonie segrete, dissacrate e ridotte comicamente a una successione di brindisi, e riconduce le conseguenze fisiologiche di tali bagordi a una dimensione simposiale prettamente maschile [*Thesm.* 626-635].

Smascherato come impostore, il parente di Euripide è perquisito e sottoposto a una parziale svestizione da Clistene. Il processo di scomposizione logica e descrittiva funzionale al riconoscimento dell'identità di Agatone compiuto in precedenza da Mnesiloco è ora riprodotto concretamente e da questi subito. L'attenzione di Clistene e del Coro è rivolta ai medesimi tratti anatomici la cui assenza aveva impedito l'assegnazione definitiva di Agatone al genere maschile ovvero femminile, in accordo con la presenza simultanea di attributi propri di entrambi i generi nel composito sistema di costume e attrezzatura del poeta: a differenza di Agatone, il corpo scenico di Mnesiloco è chiaramente privo di caratteri femminili, manca il seno sotto la fascia che stringe la tunica [*Thesm.* 638-640]; parimenti, il personaggio rivela vistosi e inequivocabili caratteri maschili, il membro virile del parente, costretto finora a rimanere celato dalle pieghe della tunica, prorompe incontrollabile, comicamente dotato di vita e movimento propri [*Thesm.* 643-648].

L'esortazione rivolta dalla Corifea alle altre donne registra una sequenza di gesti e operazioni compiute sui rispettivi costumi che reduplica di fatto la perquisizione corporale di Mnesiloco. Ciò conferma la non completa svestizione del personaggio, un'informazione corroborata nel prosieguo dell'azione scenica, caratterizzata nuovamente e a più riprese dall'impiego attivo del travestimento paratragico femminile:

Χο. ἡμᾶς τοῖνον μετὰ τοῦτ' ἤδη τὰς λαμπάδας ἀψαμένας χρῆ ξυζωσαμένας
εἶ κἀνδρείως τῶν θ' ἱματίων ἀποδύσας ζητεῖν, εἶ που κάλλος τις ἀνὴρ
ἐσελήλυθε,

Corifea: A noi, dopo quanto è successo, non resta che accendere le fiaccole, rimboccare per bene la tunica nella cintura, alla maniera degli uomini, toglierci i mantelli e cercare, si sa mai che un altro uomo si sia infiltrato!

[*Thesm.* 655-657]

Mnesiloco approfitta del momento di frenetica e coreografica agitazione delle donne, impegnate in una nuova caccia all'uomo/donna [*Thesm.* 663-685], per attuare un primo tentativo di salvataggio paratragico, prendendo in ostaggio la figlia di Mica e minacciando di sgozzarla sull'altare, alla maniera di Telefo con Oreste neonato nell'omonima tragedia di Euripide [*Thesm.* 689-761]⁴². La scelta dello specifico segmento, già rilevata in precedenza negli *Acarnesi* con Diceopoli e il canestro dei carboni, è determinata dall'insorgenza di una situazione potenzialmente pericolosa per i due protagonisti comici, in maniera analoga alla vicenda del condottiero di Misia titolare del dramma euripideo.

Ancor più che per gli *Acarnesi*, la ripresa parodica dell'ostaggio di Oreste nelle *Tesmoforiazuse* emerge come particolarmente riuscita per il riscontro di numerosi punti di contatto nel trattamento parallelo di Telefo e Mnesiloco: come l'eroe tragico risolve di attentare alla vita di Oreste a seguito del riconoscimento della sua vera identità, non più celata sotto le mentite spoglie del mendicante, così l'eroe "paratragico" o "tragicomico" si avvale del medesimo espediente per ovviare all'insuccesso del proprio travestimento femminile, riproducendo un modulo tragico con esiti comici tanto più efficaci quanto non preventivati dal loro interprete.

La presa in ostaggio della figlia di Mica si rivela nulla a seguito della svestizione della piccola vittima. Da artefice e interprete di una para-rappresentazione, Mnesiloco diviene a sua volta spettatore e vittima della μηχανή architettata dalle donne per onorare degnamente (e comicamente), a suon di bevute – μηχανώμεναι πιεῖν [*Thesm.* 736] – la celebrazione delle Tesmoforie: privata della sua veste, la bambina si rivela così essere nient'altro che un otre rigonfio di vino, abbigliato con indumenti e

⁴² Sulla parodia del *Telefo* euripideo nelle *Tesmoforiazuse*, *ex all.*, Rau 1967, 42-49; Austin, Olson 2004, lvi-lviii; Mastromarco, Totaro 2006, *ad loc.*

calzature alla maniera di una neonata [*Thesm.* 730-736].

La trovata realizza un sistema di deformazioni parodiche a disvelamento progressivo, concentriche e concatenate, impostate sull'abbassamento di tono rispetto al modello e al precedente euripideo. Con attenzione ai materiali di scena adoperati dal parente, il trattamento aristofaneo dell'ostaggio di Oreste da parte di Telefo nelle *Tesmoforiazuse* si avvale della sostituzione di elementi previsti con altrettanti inattesi, il cui impiego è rifunzionalizzato in maniera originale: così un coltellaccio – μάχαιρα [*Thesm.* 694] – supplisce come strumento di offesa in luogo di più tragiche ed eroiche armi; ancora, la combinazione degli stessi meccanismi soggiace al trattamento dell'ostaggio, comico non già perché oggetto di minaccia bensì perché protagonista *en travesti* di una “parodia nella parodia” – Oreste > neonata > otre.

Il fallimento dell'espedito paratragico di Mnesiloco si configura come il risultato del fallimento dello stratagemma para-teatrale escogitato dalle donne per introdurre il vino nel santuario, sintetizzato dallo svelamento dell'otre. Il parente di Euripide, in tal senso, è tradito dalle sue stesse armi, ingannato da uno σκεῦος: l'operazione di svestizione della “bambina”, infatti, decisiva per il riconoscimento della vera natura dell'ostaggio, riproduce in scala microscopica la procedura subita poco prima da Mnesiloco, ribadendo la centralità della manipolazione di costume, attrezzeria e relative identità quale motivo conduttore dell'intera azione comica in gioco nelle *Tesmoforiazuse*.

La correlazione tra Mnesiloco e la neonata qui suggerita è segnalata e ulteriormente ribadita dall'ipotetica ricostruzione performativa realizzata dallo scolio antico al corrispondente luogo testuale, una glossa esplicativa che prevede per l'otre e il parente di Euripide la condivisione del medesimo capo di abbigliamento, il κροκωτός: ἀρπάζει παιδίον μιᾶς γυναικὸς, καὶ καταφεύγει ἐν τῷ ἱερῷ, [...]. ἀντὶ δὲ παιδίου ἄσκον οἴνου λαμβάνει, καὶ αὐτὸν ἐνδύει κροκωτὸν, καὶ ποιεῖ αὐτῷ χεῖρας καὶ πόδας, καὶ φησὶν αὐτὸ παιδίον, “rapisce [*scil.* Mnesiloco-Telefo] il neonato di una donna, e ripara nel santuario ... al posto del neonato, recupera [Aristofane?] un otre di vino, mette addosso a questo una veste color zafferano, gli fa mani e piedi e lo chiama neonato” [*Σ. Vet., Thesm.* 688 Dübner].

La notorietà della parodia aristofanea è sancita da un'importante trasposizione iconografica, la scena del *Telephus travestitus* che figura su cratere a campana apulo a figure rosse, attribuito al Pittore di Schiller, datato alla prima metà del quarto secolo a.C. e conservato a Würzburg⁴³ [Fig. 7].

Come osservato a proposito del cratere (già) berlinese in rapporto al prologo delle *Rane*, la relazione tra codice iconografico e intero scenico-drammaturgico di riferimento è fondata su criteri sinottici e sintetici. Specifici particolari del segmento comico – elementi di costume e attrezzeria quali l'abbigliamento femminile di Mnesiloco-Telefo, le guance malamente sbarbate del suo volto/maschera, il coltellaccio, l'otre/neonato con le scarpine – trovano puntuale confronto in altrettanti attributi iconografici. La presenza, nella raffigurazione dipinta, di uno specchio, insieme con la specifica tipologia del recipiente sorretto dalla donna per raccogliere il sangue/vino dell'otre, un ingombrante vaso patorio e non il bacile da sacrificio, σφαγεῖον, richiesto da Mica nella commedia [*Thesm.* 754], a loro volta, fungono da rimando verso situazioni occorse in precedenza nell'intreccio comico – la rasatura e il travestimento di Mnesiloco – ovvero amplificano visivamente il portato di soluzioni e trovate comiche non esperibili/registrate per tramite testuale, suggerendone una potenziale resa agita in regime di controcena.

Per Mnesiloco/Telefo, ancora, la riproposizione dello *schema* inginocchiato della vittima/supplice già osservato nel *guttus* a rilievo raffigurante Diceopoli/Telefo, una configurazione occorrente anche nei monumenti ceramografici ispirati direttamente all'argomento tragico euripideo, tra i quali un cratere a calice attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Londra F64, datato al primo quarto del quarto secolo a.C. e conservato a Berlino⁴⁴ [Fig. 8]. Ciò consente di istituire un sistema di relazioni e di reiproche derivazioni su base quadruplice, tra due prodotti drammaturgici/performativi – l'una a modello e precedente dell'altra – e due parallele, tangenti e intersecanti seriazioni di transcodificazione iconografica.

⁴³ Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, Antikensammlung H5697. *Ex all.*, Csapo 1986; Taplin 1993, 36-40; Csapo 2010, 52-58.

⁴⁴ Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung IV 3974. *Ex all.*, Taplin 2007, 205-210.



[Fig. 7]



[Fig. 8]

L'interpretazione paratragica di Telefo, successiva al riconoscimento di Mnesiloco come uomo, non prevede l'impiego strumentale del suo travestimento femminile, una presenza comunque costante e che pur amplifica il carattere paradossale e iperbolico della citazione. Tale condizione di momentanea amnesia costumistica permane anche per il secondo cammeo tragico inscenato dal parente per richiamare l'attenzione di Euripide e invocare il suo soccorso.

A differenza di quanto avvenuto per il *Telefo*, la nuova μηχανή tragica euripidea [*Thesm.* 765] è dichiarata esplicitamente fin dalla menzione del titolo del dramma, il *Palamede*, parte di una tetralogia comprendente i perduti *Alessandro* e *Sisifo* satiresco e le conservate *Troiane* (primo allestimento 415 a.C.) [*Thesm.* 765-784]⁴⁵. Altrettanto esplicito, e come tale verbalizzato, è il ricorso alla già notata combinazione dei meccanismi di sostituzione e di originalità d'impiego, tra elementi noti e altrettanti inattesi, tanto sul versante drammaturgico quanto su quello spettacolare della parodia. L'operazione aristofanea interviene con disinvoltura sul materiale dell'intreccio tragico. Mnesiloco compone comicamente due distinti personaggi, il protagonista titolare della vicenda – eroe greco inventore della scrittura, impegnato nella spedizione contro Troia e condannato a morte dietro inganno per aver svelato la falsa pazzia di Odisseo, obbligandolo a salpare – e il fratello Eace, indiretto messaggero del fatale destino di Palamede, una notizia incisa su remi gettati nell'Egeo e giunti così al padre Nauplio.

Minacciato come Palamede, sebbene non altrettanto dotato di competenze e abilità ortografiche [*Thesm.* 781-782], Mnesiloco si avvale, alla maniera di Eace, di ex-voto in legno, ἀγάλματα [*Thesm.* 773], realizzati nello stesso materiale dei remi della tragedia [*Thesm.* 775], reimpiegati come tavolette scrittorie, πίνακες, δέλτοι [*Thesm.* 778], su cui incidere maldestramente la propria richiesta di aiuto, utilizzando come stilo, σμίλη [*Thesm.* 779], il coltello da sacrificio adoperato in precedenza per “sgozzare” l'otre di vino e recuperando così, rifunzionalizzata, parte dell'attrezzatura scenografica che completa l'ambientazione santuariale dell'episodio.

⁴⁵ Sul *Palamede* euripideo e sulla sua parodia nelle *Tesmoforiazuse*, *ex all.*, Rau 1967, 51-53; Falcetto 2002; Austin, Olson 2004, lviii-lx; Mastromarco, Totaro 2006, *ad loc.*

La Parabasi del Coro [*Thesm.* 785-845] separa le due riprese paratragiche “al maschile” finora osservate da altri due segmenti tratti da γυναικεῖα δράματα, di più lunga estensione e più complessa architettura poetica e spettacolare, nei quali il travestimento da eroina tragica – tuttora indossato da Mnesiloco – torna a svolgere ruolo attivo. Convinto dell’inefficacia degli espedienti messi in campo fino a quel momento, il parente risolve di inscenare una propria versione della recentissima *Elena* euripidea⁴⁶, nuova, καινή [*Thesm.* 850] per prossimità e vicinanza cronologica (primo allestimento 412 a.C., precedente di un anno rispetto alle *Tesmoforiazuse*) e per l’originalità nella scelta innovativa di presentazione e trattamento della protagonista, vittima innocente mai giunta a Troia e sostituita da un fantasma d’aria plasmato da Era a sua immagine e somiglianza, e non già traditrice e consenziente artefice della disfatta dei Greci [*Thesm.* 855-928].

Mnesiloco dimostra di aver bene appreso la lezione di poetica dell’immedesimazione teatrale per materiali di scena ricevuta da Agatone all’inizio della commedia. La battuta che detta l’avvio alla parodia è costruita su un uso consapevole e quasi tecnico di risorse lessicali allineate al manifesto programmatico di Agatone: l’interpretazione paratragica procede così attraverso “l’imitazione” di Elena *vel* dell’*Elena* – un’apparente ambiguità risolta dal carattere simbolico della corrispondente σκευή tragica, correlativo oggettivo tanto dell’intreccio quanto dell’omonimo personaggio titolare –; l’efficacia della procedura, ancora, è garantita proprio dall’apparato di costume e attrezzeria, una dotazione di per sé “sufficiente, prossima e già a disposizione” del parente di Euripide: Μν. ἐγῶδα· τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι [= μίμησις, *Thesm.* 156]. πάντως <δ’> ὑπάρχει μοι [= ἔνεσθ’ ὑπάρχον, *Thesm.* 155] γυναικεῖα στολή, “*Mnesiloco*: Ci sono! Imiterò l’ultima Elena. Ho qui con me tutto ciò che mi occorre, un costume da donna!” [*Thesm.* 850-851]

Come già notato a proposito del *Telefo*, la scelta dello specifico precedente drammaturgico e spettacolare, da riprodurre in comica distorsione, è particolarmente notevole proprio perché ricade su un prodotto teatrale di per sé costruito su motivi strutturali a forte connotazione metateatrale, impostato sul tema del doppio e del

⁴⁶ Sulla parodia dell’*Elena* euripidea nelle *Tesmoforiazuse*, *ex all.*, Rau 1967, 53-64; Austin, Olson 2004, lx-lxii; Mastromarco, Totaro 2006, *ad loc.*

rapporto tra le categorie di originale e sua copia o riproduzione, e ancora giocato su travestimento, disvelamento e riconoscimento dell'identità⁴⁷.

La fluidità nella ripresa comica degli originali tragici osservata a proposito del *Palamede* emerge con ancora maggior risalto a proposito della nuova para-citazione agita, per la possibilità di apprezzare la portata dell'operazione aristofanea data dal possesso integrale della drammaturgia euripidea di riferimento. In tal senso la recita allestita da Mnesiloco – vestiti i panni della protagonista – condensa l'intreccio tragico intorno alle figure di Elena e Menelao – interpretato da Euripide, giunto in soccorso del parente – attribuendo a questi ultimi battute riferite nella tragedia ad altri personaggi.

Il carattere sintetico del riferimento all'originale euripideo – non per questo meno godibile o efficace – riscontrabile in ambito poetico trova plausibile riflesso anche nella dimensione performativa, fin nei concreti materiali che la compongono. Per imitare la “nuova Elena”, donna mitica e tragica *par excellence*, così, basta la veste color zafferano, abbigliamento altrettanto iconico e correlativo oggettivo del “teatro al femminile”, sebbene altri siano i riferimenti cromatici testualmente registrati nell'*Elena* euripidea per il costume della protagonista, vesti chiare alternate a vesti scure e luttuose, un travestimento consono all'interpretazione del ruolo della vedova a seguito della finta morte di Menelao insieme alle chiome recise e alle guance graffiate, secondo lo stratagemma architettato dalla stessa eroina per fuggire lontano dall'Egitto e dalle mire di Teoclimeno, sovrano del paese, insieme al suo sposo:

Ελ. ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βᾶσα βοστρύχους τεμῶ πέπλων τε λευκῶν μέλανας
ἀνταλλάξομαι παρῆιδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβάλῳ ἴχροός†,

Elena: Rientrata in casa, taglierò i riccioli, cambierò le vesti bianche con
vesti nere e righerò a sangue ἴla pelle† con le unghie.

[*Hel.* 1087-1089 Diggle]

Θε. αὐτή, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χροὸς λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς

⁴⁷ Sul ruolo di costume e attrezzatura nell'*Elena* di Euripide, *ex all.*, Powers 2010.

εὐγενοῦς κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισας χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι
σὴν παρηίδα κλαίουσα;

Teoclimeno: Tu, perché hai allacciato sul corpo vesti nere in cambio di
vesti bianche, perché imbracciato il ferro hai tagliato via le chiome dal tuo
nobile capo e piangendo bagni le gote di lacrime?

[*Hel.* 1186-1190 Diggle]

Altrettanto degno di attenzione è il trattamento riservato da Aristofane al costume
e all'attrezzatura degli altri due interpreti, consapevoli e inconsapevoli, della ripresa in
parodia dell'*Elena*, Euripide e Critilla, la donna cui è affidata la custodia di
Mnesiloco. Euripide *alias* Menelao, non riconosciuto dal Coro, accorre in scena a
soccorso del parente nelle vesti di naufrago:

Mv. ἐγὼ δὲ Μενελέω σ' ὅσα γ' ἐκ τῶν ἀμφίων,

Mnesiloco-Elena: Io [ti vedo molto simile] a Menelao, almeno stando agli
stracci che indossi⁴⁸.

[*Thesm.* 910]

Kp. νῆ Δί' ὡς νυνδὴ γ' ἀνήρ ὀλίγου μ' ἀφείλετ' αὐτὸν ἱστιορράφος.

Critilla: Per Zeus, c'è mancato poco a che un 'rammendavele' me lo
portasse via!

[*Thesm.* 934-935]

I suoi indumenti strappati, analoghi a quelli del personaggio tragico interpretato –
Με. χρεία δὲ τείρει μ'· οὔτε γὰρ σῆτος πάρα οὔτ' ἀμφὶ χρῶτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι
πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἀπίσχομαι. πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα
χλιδάς τε πόντος ἤρπασ'[ε], “*Menelao*: Il bisogno mi logora: non ho cibo con me, né
abiti intorno al corpo: queste cose che indosso sono i resti della nave. Le vesti di un

⁴⁸ Si accoglie qui, seguendo Mastromarco, Totaro 2006, *ad loc.*, la proposta di emendazione
congetturale di Grégoire ἀμφίων rispetto al tràdito ἀφύων. Vedi Austin, Olson 2004 *ad loc.*

tempo, ciò che mi copriva e mi ornava, le ha prese il mare” [*Hel.* 420-424 Diggle] –, corrispondono al tradizionale abbigliamento aristofaneo dell’autore, secondo quanto già notato a proposito del ritratto comico del poeta realizzato negli *Acarnesi*.

Critilla, a sua volta, restia alla necessaria “sospensione dell’incredulità” richiesta agli spettatori nell’ambito del contratto mimetico instaurato tra questi e la rappresentazione, si dimostra fin da subito consapevole del carattere fittizio e potenzialmente pericoloso del nuovo ricorso al travestimento femminile escogitato da Mnesiloco: Κρ. αὐθις αὖ γίγναι γυνή, πρὶν τῆς ἑτέρας δοῦναι γυναικίσεως δίκην; “*Critilla*: Diventi di nuovo donna, prima ancora di ricevere la giusta punizione per l’altra tua ‘donnizzazione’ di prima?” [*Thesm.* 862-863]. Le sue continue intromissioni nella messinscena euripidea riportano alla realtà comica la finzione tragica, annullandone l’efficacia metateatrale e rivelandone i meccanismi di adattamento scenografico:

Ευ. αἰαῖ, τέθνηκε. ποῦ δ’ ἐτυμβεύθη τάφος; | Μν. τόδ’ ἐστὶν αὐτοῦ σῆμ’, ἐφ’ ᾧ καθήμεθα. | Κρ. κακῶς ἄρ’ ἐξόλοιο, – κάξολεῖ γέ τοι, – ὅστις γε τολμᾷς σῆμα τὸν βωμὸν καλεῖν.

Euripide-Menelao: Ohimè, è morto [*scil.* Proteo]. E dove fu seppellito, in quale tomba? | *Mnesiloco-Elena*: Questa è la sua tomba, su di essa siamo seduti | *Critilla*: Che tu morissi malamente – e malamente morrai! –, tu che osi chiamare tomba l’altare!

[*Thesm.* 885-888]

Il personaggio si frapponne alla fuga di Mnesiloco, ostacolando il compiuto svolgimento dell’*escamotage* paratragico inscenato da questi insieme con Euripide. Nonostante condivida il suo stesso statuto sacerdotale – è Critilla, infatti, la ἱερεία cui Mnesiloco in vesti di Telefo aveva affidato la pelle dell’otre/neonato sacrificato sull’altare [*Thesm* 758-759] – l’anziana donna nega, infatti, di prestarsi al nome e all’interpretazione del ruolo di Teonoe, veggente figlia di Proteo e sorella di Teoclimeno che nell’*Elena* garantiva il successo dello stratagemma escogitato dalla protagonista, contrapponendo orgogliosa e incredula i propri dati anagrafici:

Ευ. ξένη, τίς ἡ γραῦς ἡ κακορροθοῦσά σε; | Μν. αὕτη Θεονόη Πρωτέως. |
Κρ. μὰ τὸ θεῷ εἰ μὴ Κρίτυλλά γ' Ἀντιθέου Γαργηττόθεν,

Euripide-Menelao: Straniera, chi è la vecchia che ti insulta? | *Mnesiloco-Elena*: Questa è Teonoe, figlia di Proteo | *Critilla*: Per le due dèe, come se non fossi Critilla, figlia di Antiteo, del demo di Gargetto!

[*Thesm.* 896-898]

Pur rifiutando il cambio d'identità, Critilla si appropria di uno σκεῦος paratragico nell'intervento che pone fine alla messinscena dell'*Elena*, anch'esso connotato in termini paratragici. A seguito di meccanismi di originalità d'impiego, con un gioco di rovesciamento comico la fiaccola, attributo sacrale che accompagna l'ingresso di Teonoe nel dramma euripideo, tra le mani di Critilla diviene così minaccioso corpo contundente con cui allontanare Euripide:

Θε. ἡγοῦ σύ μοι φέρουσα λαμπτήρων σέλας [...]: σὺ δ' αὖ κέλευθον εἴ τις ἔβλαπεν ποδὶ στείβων ἀνοσίωι, δὸς καθαρσίωι φλογί, κροῦσόν τε πεύκην, ἵνα διεξέλθω, πάρος,

Teonoe: [*rivolta alle proprie attendenti*] Tu, conducimi, portando la luce della torcia ... tu, invece, se qualcuno ha contaminato il mio percorso incedendo con piede impuro, purificalo con la fiamma, percuotilo con la fiaccola avanti a me, cosicché io possa passare.

[*Hel.* 865-870 Diggle]

Κρ. κλαύσεται ἄρα νῆ τὸ θεῷ ὅστις σ' ἀπάξει τυπτόμενος τῇ λαμπάδι,

Critilla: Chi ti vuole portare via ha proprio voglia di soffrire, colpito con la torcia!

[*Thesm.* 916-917]

L'ultimo cammeo paratragico euripideo sulla scena delle *Tesmofoiazuse* tra i molti ancora a sua disposizione – Ευ. μέν' ἦσυχος. οὐ γὰρ προδώσω σ' οὐδέποτ', ἦνπερ ἐμπνέω, ἦν μὴ προλίπωσ' αἰ μυρίαί με μηχαναί, “*Euripide*: [*a Mnesiloco*] Resta

calmo! Non ti tradirò mai, finché respiro, a meno che i miei mille marchingegni non mi abbandonino!” [Thesm. 925-927] –, infine, anch’esso ispirato a un altro dei più recenti γυναικεία δράματα euripidei, scaturisce dall’introduzione di nuovi “attrezzi di scena” nel sistema composito del costume di Mnesiloco. Condannato dal Pritane alla pena della gogna, σάνις [Thesm. 931], esposto al pubblico ludibrio con indosso il travestimento femminile quale incontrovertibile prova della sua colpevolezza [Thesm. 936-946], Mnesiloco rientra in scena legato e scortato dall’arciere scita [Thesm. 1001].

Euripide, ormai coinvolto in prima persona nell’operazione di salvataggio, accorre travestito da Perseo suggerendo così al parente il nuovo ruolo da interpretare, la principessa etiope Andromeda, data in pasto a un mostro marino e liberata dall’eroe, protagonista dell’omonima tragedia euripidea (primo allestimento 412 a.C., in tetralogia con l’*Elena*), giuntaci per frammenti⁴⁹. L’efficacia della nuova citazione in parodia è sostenuta scenicamente dalla combinazione del costume da donna e delle catene con cui Mnesiloco è imprigionato. Riprendendo con minime variazioni la formula già notata in avvio del segmento paratragico dell’*Elena*, lessicalmente allineata alla dichiarazione di poetica di Agatone, Mnesiloco *alias* Andromeda identifica proprio gli strumenti del supplizio da cui è costretto come l’elemento necessario e sufficiente all’interpretazione del personaggio tragico: Μν. πάντως δέ μοι τὰ δέσμ’ ὑπάρχει, “*Mnesiloco*: Ho con me quanto mi occorre, le catene!” [Thesm. 1012-1013].

Il segmento aristofaneo costituisce una delle testimonianze privilegiate per la ricostruzione del dramma perduto, tramandandone rilevanti porzioni testuali, sia pur oggetto di *detorsio*, e consente di visualizzare indirettamente l’assetto performativo e la configurazione scenica dei primi movimenti della rappresentazione. Diversamente da quanto osservato a proposito dell’*Elena*, l’assenza dell’originale euripideo impedisce di apprezzare appieno i margini dell’intervento comico sulle componenti drammaturgica e spettacolare del modello tragico di riferimento; ciò nonostante, è possibile ragionevolmente ipotizzare, anche in questo caso, il plausibile ricorso a

⁴⁹ Sull’*Andromeda* euripidea e sulla sua parodia nelle *Tesmoforiazuse*, *ex all.*, Rau 1967, 64-88; Webster 1967; Austin, Olson 2004, lxii-lxiv; Mastromarco, Totaro 2006, *ad loc.*; Mastromarco 2008; Pagano 2010.

soluzioni che combinano, con differenti gradazioni d'intensità, didascaliche riprese a più sintetici rimandi, in un gioco di reciproco completamento tra parola poetica, gesto e materiali scenici concreti, quali elementi di costume e attrezzatura.

Dopo aver prestato la propria voce fuori scena alla ninfa Eco, Euripide torna alla carica presentandosi nei panni dell'eroe salvatore. L'interpretazione di Perseo agita dal poeta si avvale di un corredo di attributi tradizionali consoni al ruolo: la battuta d'ingresso menziona i veloci calzari alati – ταχεῖ πεδίλω [...] πόδα [...] ὑπόπτερον [*Thesm.* 1099-1100] – e il capo mozzato della Gorgone – τὸ Γοργόνοσ κάρα [*Thesm.* 1101-1102] –. Il volto/maschera della Medusa costituisce un vero e proprio σκεῦος teatrale. La sua appartenenza alla dotazione di materiali scenici tragici ed euripideo trova conferma nella menzione di Perseo “con la [testa di] Medusa” – σὸν τῆ Μεδούση – nell'aneddoto, narrato da Luciano (II d.C.), dell'“epidemia tragica” che colpì gli abitanti di Abdera durante il regno di Lisimaco (III a.C.), febbricitanti declamatori di versi tragici dopo aver assistito a una replica dell'*Andromeda* interpretata dall'attore Archelao [*Quomodo historia conscribenda sit* 1.1-27 Kilburn].

L'impiego in Commedia della testa di Medusa è rintracciabile indirettamente sul versante iconografico: al capo mozzato rimandano due elementi di attrezzatura, la bisaccia e il falchetto, imbracciati dal Perseo “da palcoscenico” e in σωματίον raffigurato sulla *chous* attica a figure rosse eponima del Gruppo della Danza di Perseo, proveniente da Anavyssos, datata all'ultimo ventennio del quinto secolo a.C. e conservata ad Atene⁵⁰ [Figg. 9; 10].

⁵⁰ Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο ΒΣ 518. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 216566, con relativa bibliografia. *Ex all.*, Hughes 2006a.



[Fig. 9]



[Fig. 10]

Ignorante e ineducato alla cultura e alla pratica teatrali, lo Scita si rivela refrattario alla paratragedia e ne interrompe il dispiegarsi dell'intreccio verso il suo lieto fine, impedendo così a Euripide-Perseo di salvare Mnesiloco-Andromeda. Arresosi al Coro, Euripide promette alle donne di dedicare un trattamento più rispettoso alle loro tragiche rappresentanti in cambio della liberazione del parente. L'ultimo ingresso di Euripide [*Thesm.* 1160] non è accompagnato da apostrofi o allocuzioni onomastiche che ne dichiarino o confermino l'identità: mediata attraverso il suo aspetto, l'identità effettiva del poeta è dunque riconoscibile e come tale riconosciuta dal Coro, in un momento d'incontro che si configura come l'unico confronto non filtrato attraverso diaframmi costumistici occorrente tra Euripide e le donne nell'intero sviluppo delle *Tesmoforiazuse*.

Il poeta non rimane disarmato a lungo, e attinge per l'ennesima volta alle risorse drammaturgiche e sceniche del suo "baule" allestendo un ultimo *escamotage* con cui ingannare l'arciere. Alla vista degli spettatori ha luogo un nuovo travestimento femminile, non segnalato a livello testuale e in regime di pura controcena agita. Nello spazio di pochi versi, plausibilmente accompagnati ed espansi da un ricco repertorio mimico-gestuale, coreografico e musicale, Euripide assume così il costume e il ruolo di una vecchia mezzana, accompagnata da un flautista e da una danzatrice [*Thesm.* 1172-1175]. Così Coulon, van Daele, riportando le glosse manoscritte:

R : Εὐριπίδης ἐν σχήματι προαγωγῶν γράος Σ ; cf. 1177, ubi recte ὡς γράως (sic etiam ante 1181) add. R. Non iam in v. 1172, sed in v. 1177 vetulae lenae personam suscipit Euripides ; post v. 1175 enim in scaena lenae vestem induit, dum Teredo tibiis canit et Elaphium saltat.

[Coulon, van Daele 1928, *ad Thesm.* 1172]

Sulla ballerina si concentreranno le lubriche attenzioni dello Scita, sviato dal proprio incarico e intenzionato a soddisfare i propri impellenti impulsi erotici al punto da lasciarsi sfuggire il prigioniero che doveva sorvegliare.

Il travestimento da vecchia sensale rappresenta la ricomposizione *in extremis* delle soluzioni metateatrali e paratragiche euripidee osservate altrove nella commedia, in azione per interposta persona. Il personaggio si trova a rivestire i panni

corrispondenti ai suoi stessi τρόποι, quei modi che avevano concepito lo stratagemma del travestimento femminile allestito col contributo materiale di Agatone e interpretato *alias* subito da Mnesiloco. Camuffato da mezzana, Euripide interpreta uno degli equivoci e deprecati personaggi femminili tratti dalla sua stessa produzione, una figura e un ruolo, quello della ruffiana, προαγωγός, su cui si concentrano le critiche di Eschilo nelle *Rane* [*Ra.* 1079], la versione comica di una categoria tragica rappresentata, nell'ambito delle drammaturgie pervenute testualmente integre, dalla nutrice di Fedra nell'*Ippolito incoronato* (primo allestimento dopo l'insuccesso della prima versione, *Ippolito velato*, 428 a.C.), sensale e intermediaria tra la regina e il figliastro.

Autore, artefice e unico attore di quest'ultima messinscena, Euripide propone un uso diverso delle risorse di para-citazione teatrale finora adoperate con scarsi risultati, coinvolgendo lo Scita in una μηχανή tragica più agita e corporea che logica e poetica, maggiormente efficace e rispondente alle naturali inclinazioni dell'arciere come dichiarato a seguito del fallimento dell'*Andromeda*:

Ευ. αἰαῖ· τί δράσω; πρὸς τίνας στρεφθῶ λόγους; ἀλλ' οὐκ ἂν ἐνδέξαιτο
 βάρβαρος φύσις. σκαιοῖσι γάρ τοι καινὰ προσφέρων σοφὰ μάτην
 ἀναλίσκοις ἄν. ἀλλ' ἄλλην τινὰ τούτῳ πρέπουσαν μηχανὴν προσοιστέον,

Euripide: Ohimè, che cosa farò? A quali parole potrò fare ricorso?
 L'indole barbara non le accoglierebbe comunque! Tempo sprecato invano,
 offrire agli stupidi nuovi ragionamenti... bisogna approntare un altro
 espediente, adatto a costui!

[*Thesm.* 1128-1132]

Questa proposta d'interpretazione insiste sulle possibili implicazioni dei nomi con cui Euripide battezza il proprio personaggio, Artemisia, e quello della danzatrice, Elafione, la “cerbiatta”. Oltre il possibile riferimento prosopografico alla regina di Alicarnasso alleata di Serse durante le Guerre Persiane – una figura menzionata nella *Lisistrata* aristofanea (primo allestimento 411 a.C.) come nemica degli uomini, pronta a salpare in difesa delle donne [*Lys.* 675 Coulon, van Daele], il cui ritratto erodoteo [*ex. all.* Hdt. 7.99; 8.88 Legrand] risulta fortemente connotato in termini virili, una

situazione comicamente ribaltata nelle *Tesmoforiazuse*, dove il nome rimanda, con l'ormai consueta incoerenza, a un meta-interprete maschile *en travesti* – “Artemisia” recupera a livello onomastico una possibile valenza teoforica, contenendo in sé il nome divino di Artemide.

Lo scambio architettato da Euripide, nei panni della mezzana Artemisia, fra Mnesiloco, costantemente nelle vesti e nel ruolo di “eroina tragica” condannata a morte, e la “cerbiatta” Elafione potrebbe riprodurre così, sinteticamente enucleato e ridotto ai minimi termini, la sostituzione *in extremis* realizzata dalla dea Artemide fra Ifigenia, la vittima sacrificale di Aulide, e una cerva immolata al suo posto, il precedente narrativo su cui è costruita l'azione drammaturgica dell'*Ifigenia in Tauride* [primo allestimento tra il 414 e il 412 a.C.]⁵¹ – tragedia il cui intreccio insiste sugli stessi temi (riconoscimento, salvataggio) riscontrabili per gli altri due γυναικῆα δράματα a lieto fine oggetto di citazione parodica nelle *Tesmoforiazuse*, l'*Elena* e l'*Andromeda* – come narrato nel prologo dalla stessa protagonista:

Ιφ. καί μ' Ὀδυσσέως τέχναις μητρὸς παρείλοντ' ἐπὶ γάμοις Ἀχιλλέως.
ἐλθοῦσα δ' Αὐλίδ' ἢ τάλαιν' ὑπὲρ πυρᾶς μεταρσία ληφθεῖσ' ἐκαινόμην
ξίφει. ἀλλ' ἐξέκλεψεν ἔλαφον ἀντιδοῦσά μου Ἄρτεμις Ἀχαιοῖς, διὰ δὲ
λαμπρὸν αἰθέρα πέμψασά μ' ἐς τήνδ' ὠκίσεν Ταύρων χθόνα,

Ifigenia: Grazie alle astuzie di Odisseo, mi strapparono a mia madre, adducendo finte nozze con Achille. Giunta in Aulide, sventurata, mi abbrancavano, sollevata sul fuoco dell'altare, e mi uccidevano con la spada. Ma Artemide mi rapiva, lasciando ai Greci una cerva al mio posto, m'inviò attraverso l'aria luminosa e m'insediò in questa terra dei Tauri.

[*IT* 24-30 Diggle]

Il felice esito di questo nuovo stratagemma, e con esso lo scioglimento di una situazione ormai esasperata e apparentemente in stallo, è legato a una nuova occorrenza di ciò che è stato riconosciuto come motivo strutturale della commedia, un ultimo momento di manipolazione di costume e attrezzeria. Le attenzioni dello Scita

⁵¹ Così Bobrick 1991.

sono catalizzate dalla svestizione di Elafione. Con un sapiente gioco di rovesciamento comico, la “contraddittoria normalità” cui gli altri travestimenti in azione nelle *Tesmoforiazuse* hanno abituato gli spettatori è inaspettatamente sovvertita: privata da Euripide del proprio abbigliamento [*Thesm.* 1181-1183], la “cerbiatta” pronta a sacrificarsi temporaneamente al posto dell’“eroina tragica” esibisce, provocante, la nudità di un corpo scenico (e fisico?) dai particolari anatomici – seni, τῆτα [*Thesm.* 1185] e glutei, πυγή [*Thesm.* 1187] – effettivamente femminili⁵², nessuna sorpresa celata può più tradire la buona riuscita dell’ultima trovata del poeta.

Nonostante la sconfitta, Euripide s’impose sul finale delle *Tesmoforiazuse* come unico e vero protagonista: dimostrando piena padronanza delle capacità del proprio materiale scenico e poetico attraverso un nuovo e pienamente funzionante affondo paratragico, il personaggio si distingue per un’altrettanto efficace disinvoltura metateatrale, trionfando come arbitro tanto della “finzione tragica” della messinscena quanto della “realtà comica” della rappresentazione.

⁵² Sulla presenza di figuranti femminili sulla scena aristofanea, *ex all.*, Zweig 1992; Marshall 2000.

2.3. Considerazioni preliminari

A conclusione del percorso sull'interpretazione comica del travestimento tragico femminile realizzato intorno alle *Tesmoforiazuse*, sembra opportuno riprendere e riassumere gli elementi notevoli rilevati in merito all'operazione parodica aristofanea.

Le risorse lessicali e le strategie drammaturgiche e sceniche rintracciate, tra neomenclatura, meccanica e teoria, confermano la centralità dei materiali di scena per la costruzione verbale e spettacolare dei segmenti metateatrali e paratragici dispiegati nell'ambito dell'intera parabola della produzione di Aristofane. La frequenza di attestazione rende tali *detorsiones ad comoediam* una delle cifre caratteristiche tanto dell'autore quanto del fenomeno – la Commedia Attica antica – rispetto al quale Aristofane spicca come ideale rappresentante, privilegiato dalla storia della tradizione.

La rassegna di *comparanda* affrontati e discussi ha permesso di enucleare una serie di costanti nell'operazione comica condotta sul travestimento tragico, articolata nei momenti, distinti sia pur strettamente correlati, di scomposizione logica descrittiva, (ri-)composizione scenica concreta e riflessione teorica: tra queste, l'attenzione rivolta al sistema di implicazioni reciproche istituito fra attrezzatura, costume e personaggio; l'identificazione ovvero lo scarto estetico, etico e onomastico dell'interprete nei confronti del ruolo rivestito per tramite dei materiali di scena; lo statuto di "attributo di riconoscimento" proprio di costume e attrezzatura nei confronti di personaggi, autori, prassi compositiva ed esecutiva, genere poetico; il ricorso a una combinazione di puntuali meccanismi e modi di intervento – *presenza simultanea* di elementi previsti ed elementi inattesi, *assenza* di elementi previsti necessari, *duplicazione* di elementi necessari esclusivi, *sostituzione* di elementi previsti con elementi inattesi, *originalità d'impiego* di elementi rispetto all'uso previsto – nella ripresa in parodia dei precedenti tragici verbalizzata e agita sulla scena comica.

È stata parimenti osservata, tra i modelli e gli originali oggetto di para-citazione comica, una significativa incidenza di personaggi ed episodi caratterizzati già in tragedia da un consapevole, cosciente e quasi metateatrale impiego del travestimento, e ancora il riscontro statisticamente rilevante di figure e situazioni tragiche di scarto, soluzioni innovative per la selezione di versioni e varianti mitico-narrative meno

attestate e frequentate ovvero a seguito di vere e proprie nuove invenzioni, prime apparizioni assolute poetiche e sceniche, e come tali soggette a un corrispondente travestimento.

Ampliando la portata di queste considerazioni, è dunque possibile intendere la manipolazione di costume e attrezzeria, riconosciuta come motivo pervasivo e strutturale nella paratragedia, fondamentale per garantirne efficacia di funzionamento e successo nella ricezione, come l'espressione deformata e amplificata per iperbole di un'effettiva marca di teatralità propria del fenomeno drammatico attico *tout court*. In tal senso, la parodia comica si estende oltre gli aspetti formali e contenutistici della tragedia, rivelando la meccanica e la struttura intrinseca al suo far teatro, quel complesso di risorse sottese alla materializzazione sulla scena e nei drammi dei protagonisti del mito, presenze sottoposte a continui cambi di costume in dialogo costante, tra continuità e discontinuità, con le molteplici espressioni verbali/testuali, iconiche/figurative e spettacolari/performative della tradizione culturale su cui s'innestano, da cui provengono e che contribuiscono ad arricchire e influenzare.

Si ottiene così la compiuta formulazione di un'ipotesi che prevede e propone, per il travestimento tragico, un regime di funzionamento poetico e scenico analogo, sia pur opacizzato e meno scoperto, a quanto regola il travestimento paratragico. Questo, in sintesi, l'assunto esegetico la cui validità è condotta a verifica attraverso la costituzione di tre *dossier*, casi di studio a carattere monografico e la conseguente indagine sulle modalità di presentazione e trattamento di tre sistemi tragici di costume e attrezzeria, relativi ad altrettanti personaggi/travestimenti femminili: lo strumentario della veggente Cassandra; la panoplia della dea Atena; i paramenti dionisiaci della baccante.

3. Lo strumentario della veggente: gli attributi di Cassandra nella Tragedia Attica

3.1. Gli attributi di Cassandra veggente nei frammenti tragici

I frammenti tragici di tradizione diretta (papiroacea) e indiretta (citazioni intertestuali) testimoniano per il personaggio di Cassandra¹ una presenza sulla scena teatrale attica espressa in termini quantitativamente e qualitativamente più vari rispetto ai prodotti drammaturgici tramandati per via di testualizzazioni integrali – *Agamennone* di Eschilo (primo dramma dell'*Oresteia*, primo allestimento 458 a.C. insieme a *Coefore*, *Eumenidi* e *Proteo satiresco*, quest'ultimo frammentario), *Troiane* di Euripide (primo allestimento 415 a.C. insieme con i frammentari *Alessandro*, *Palamede*, *Sisifo satiresco*)². In questa sede si sceglie di sottoporre ad analisi e discussione alcuni frammenti relativi alla produzione sofoclea – *Aiace Locrese*, *Cassandra* – ed euripidea – *Alessandro*. Sono presentate e commentate le testimonianze riferite a tragedie non pervenute integralmente, nelle quali la presenza di Cassandra tra le *dramatis personae* è postulabile sulla base di riferimenti testuali diretti o indiretti. La ricognizione dei frammenti adotta come criterio selettivo il riscontro di possibili elementi rilevanti per la fisica connotazione del personaggio tramite concreti materiali di scena.

¹ Sulla tradizione mitica, letteraria e iconografica di Cassandra, *ex all.*, Davreux 1942; Mason 1959; Aélion 1983, II. 217-233; Neblung 1997; Mazzoldi 2001; LIMC, s.v. "Kassandra I" [O. Paoletti].

² Su Cassandra nella tragedia, *ex all.*, Mazzoldi 2001, 136 ss.

3.1.1. Sofocle, *Aiace Locrese* [TrGF IV, 102-123]³

La trama della tragedia si innesta sugli sviluppi successivi e conseguenti alla violenza subita da Cassandra da parte di Aiace di Oileo – *alias* Locrese – durante la notte della presa di Troia. La materia è verosimilmente attinta dalla tradizione epica. Tra le fonti rintracciate quale possibile modello, si consideri a titolo esemplificativo la narrazione dell'episodio all'interno della stringata epitome dell'*Ilioupersis* di Arctino di Mileto (VII a.C.) [I.89.15-18 Bernabé] nella *Crestomazia* attribuita a Proclo (II d.C.):

Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον. ἐφ' ᾧ παροξυνθέντες οἱ Ἕλληνες καταλεῦσαι βουλεύονται τὸν Αἴαντα. ὁ δὲ ἐπὶ τὸν τῆς Ἀθηνᾶς βωμὸν καταφεύγει καὶ διασφύζεται ἐκ τοῦ ἐπικειμένου κινδύνου,

Aiace di Ileo [*sic*], strappata con la forza Cassandra, trascina via insieme a costei il simulacro di Atena. Riunitisi a motivo di ciò, i Greci vogliono lapidare Aiace. Questi ripara presso l'altare di Atena e scampa il pericolo cui è stato esposto.

[Proclus, *Chrest.* 261-265 Severyns]

All'intreccio della drammaturgia sofoclea, la critica ha accostato tematicamente e cronologicamente due pitture parietali di Polignoto di Taso (metà V secolo a.C.), raffiguranti scene di *Ilioupersis*, presso la *Stoà Poikile* di Atene e la *Lesche* dei Cnidî di Delfi⁴. Le descrizioni ecfrastiche di queste due opere perdute sono contenute rispettivamente nel primo e nel decimo libro della *Periegesi* di Pausania (II d.C.):

ἐπὶ δὲ ταῖς Ἀμαζόσιν Ἕλληνές εἰσιν ἡρηνότατοι Ἴλιον καὶ οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος ἐς Κασσάνδραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφή τὸν Αἴαντα ἔχει καὶ γυναῖκας τῶν αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κασσάνδραν,

³ Sulla tragedia, *ex all.*, Pearson 1917, I.8-15; Kiso 1984; Sutton 1984, 7-9; Lloyd-Jones 1996, 12-16; Fitzpatrick 2003; Sourvinou-Inwood 2003, 484-485; Futo Kennedy 2009, 47-70; Sommerstein 2012.

⁴ Sull'argomento, *ex all.*, Stansbury-O'Donnell 1989.

Dopo le Amazzoni, sono raffigurati i Greci che hanno conquistato Ilio e i re riuniti a consiglio per l'oltraggio osato da Aiace a Cassandra; la pittura poi rappresenta lo stesso Aiace e Cassandra fra le altre donne prigioniere.

[Paus. 1.15.2 Spiro]

Αἴας δὲ ὁ Οἰλέως ἔχων ἀσπίδα βωμῷ προσέστηκεν, ὀμνύμενος ὑπὲρ τοῦ ἐς Κασσάνδραν τολμήματος· ἡ δὲ κάθηται τε ἡ Κασσάνδρα χαμαὶ καὶ τὸ ἄγαλμα ἔχει τῆς Ἀθηνᾶς, εἶγε δὴ ἀνέτρεψεν ἐκ βάθρων τὸ ξόανον, ὅτε ἀπὸ τῆς ἱκεσίας αὐτὴν ὁ Αἴας ἀφεῖλκε,

Aiace di Oileo imbraccia uno scudo e si trova presso un altare, giurando sopra l'atto compiuto ai danni di Cassandra. Proprio Cassandra è seduta al suolo, e regge il simulacro di Atena, dal momento che la statua fu divelta dalla sua base quando Aiace trascinò via la supplice mentre chiedeva asilo.

[Paus. 10.26.3 Spiro]

Un efficace sintesi della vicenda, in ultimo, è icasticamente condensata nel dialogo che intercorre tra Atena e Poseidone all'interno del prologo delle *Troiane* di Euripide:

Αθ. οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς; | Πο. οἶδ'· ἡνίκ' Αἴας εἶλκε Κασσάνδραν βίαι. | Αθ. κοῦ δεῖν' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο,

Atena: Forse non sai che sono stata oltraggiata, insieme al mio tempio? |

Poseidone: Lo so: fu quando Aiace trascinò via Cassandra con la forza. |

Atena: E questi non fu punito né messo sotto accusa da nessuno, tra gli Achei.

[*Tro.* 69-71 Diggle]

Sophocles, F **10c Radt, 7-10 [TrGF IV, 105-106]

P. Oxy. 3151, F 2, II-III d.C.

7	τίν[] σ εικάσω τάδ' ἔργ[</td
8	ὄστι[ς]ακολλητον βρε[
9]τρεψεν, ἐκ δὲ φοι[
10]νον .[

7 τί[νος ποτ' ἀνδρὸ]ς εικάσω τάδ' ἔργ[' ἐγὼ e.g. Haslam: τί[νος γάρ ἀνδρὸ]ς εικάσω τάδ' ἔργ[ματα < sic confidenter Lloyd-Jones > e.g. Haslam. || 8 ἀκόλλητον βρέ[τας e.g. Haslam :]α κολλητὸν βρέ[τει (sc. Cassandram) e.g. Turner apud Haslam || 8sq. ὄστι[ς μ' ὑβρίζων ὄδ'] ἀκόλλητον βρέ[τας ἀπὸ τῆς ἔδρας ἔσ]τρεψεν vel ἀπὸ τοῦ βάρου 'νε]τρεψεν e.g. Haslam : ὄστι[ς γ' ἀφ' ἔδρας ἐμὸν (τῆσδ' maluerit Snell)] ἀκόλλητον βρέ[τας πρόρριζον ἐξέσ]τρεψεν e.g. Lloyd Jones 1976 : ὄστι[ς γ' ἐπὶ κρηπίδ]α κολλητὸν βρέ[τας βάρων ?ὑπ?εξέσ]τρεψεν e.g. Luppe 1977] : ὄστι[ς μ' ὑβρίζων ἐμὸν] ἀκόλλητον βρέ[τας κρηπίδος (iam Diggle) ἐξέσ]τρεψεν e.g. Lloyd Jones 1996 || 9 φοι[βάδος? e.g. Haslam : Φοι[βάδα e.g. Luppe] || 9sq. ἐκ δὲ φοι[νίων βωμῶν ἀφειλκε παρθέ]νον μ[άντιν βία e.g. Lloyd Jones : ἐκ δὲ φοι[βάδα ἔσυρε βωμοῦ παρθέ]νον [θεῶν βία; e.g. Lloyd-Jones : ἐκ δὲ φοινίας ἔτρυξε πληγῆς τίτα]νον ἀρχαίῳ ποδί e.g. Radt, si F 15a Radt [x-υ(-x-υ) τῆς φοίνικος <(-x-υ)-> | ἔτρυξε πληγῆς τίτα]νος ἀρχαίῳ ποδί, TrGF IV, 122] cum his versibus congruere constaret (ut iam coni. Haslam) || 10 ? ἔσυρ' ἔχουσιν ξόα]νον ἀ[γκάλαις βία; ? e.g. Luppe

I versi di cui si presentano trascrizione e apparato critico⁵ sono estrapolati da un frammento papiraceo più esteso relativo a una *rhexis* pronunciata da Atena, come dichiara la *nota personae* Α]ΘΗΝΑ apposta lungo il margine sinistro, in corrispondenza del secondo verso (non riportato in questa sede). Come confermato da recenti ricostruzioni dello svolgimento d'intreccio della tragedia, l'apparizione

⁵ L'apparato è esemplato su TrGF IV, 106; Haslam 1976, 8; Haslam 1976a; Lloyd-Jones 1976; Luppe 1977, 738; Lloyd-Jones 1996, 14.

della dea costituisce un elemento *pivot* nell'ambito di una costruzione drammaturgica concepita strutturalmente a dittico, configurandosi come momento cerniera tra l'evocazione verbale e narrativa e/o l'esposizione visiva e scenicamente agita dell'episodio della violenza di Aiace a Cassandra – un accaduto nuovamente riassunto nelle sue componenti essenziali da Atena – e i successivi sviluppi della trama.

L'integrazione delle lacune e le emendazioni congetturali degli editori insistono su un repertorio di attestazioni lessicali a occorrenza costante nelle fonti letterarie che costituiscono la tradizione mitografica della vicenda, e ancora su *loci* tematicamente *paralleli* ricavati dal confronto con altra drammaturgia tragica.

Articolata in due possibili varianti sostanzialmente identiche tanto sul versante formale quanto su quello sostanziale, la proposta avanzata da Haslam per il v. 7 nell'*editio princeps* del frammento trova accordo unanime da parte delle successive istanze filologiche ed esegetiche. In esso troverebbe dunque posto il primo riferimento ad Aiace e all'empietà da questi compiuta, a conclusione di una *Priamel* comprendente un elenco di colpevoli di crimini contro gli dèi contenuta nei cinque versi precedenti (non riportati in questa sede): τί[νος ποτ' ἀνδρὸς εἰκάσω τὰδ' ἔργα] ἐγώ, "(to the deeds) of what man shall I liken these deeds?" [Haslam 1976, 8] *vel* τί[νος γάρ ἀνδρὸς εἰκάσω τὰδ' ἔργα]ματα, "what man's doing am I to imagine this to be?" [Haslam 1976a].

È nuovamente Aiace il personaggio cui rimanda il pronome facilmente integrabile in posizione incipitaria nel v. 8, l'autore di un'azione il cui svolgimento trova verosimile articolazione lungo i vv. 8-9, variamente ricostruiti. Haslam propone, con differenti gradazioni d'intensità, ὅστις μ' ὑβρίζων ᾧδ' ἀκόλλητον βρέ[τας ἀπὸ τῆς ἔδρας ἔστρεψεν *vel* ἀπὸ τοῦ βάθρου 'νε]στρεψεν, "chi, oltraggiandomi in questo modo, rovesciò la statua, divelta, dalla sua sede *vel* fece voltare la statua dal suo basamento" [Haslam 1976, 8].

L'editore recupera ὑβρίζω dal già citato verso attribuito ad Atena nel prologo delle *Troiane* euripidee [*Tro.* 69 Diggle]. Per quanto riguarda le due possibili alternative, invece, la sostanza lessicale della prima proposta è ricalcata su due versi del dialogo che contrappone Toante alla protagonista titolare dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide (primo allestimento 414 a.C.), a proposito degli inconsueti movimenti del

simulacro di Artemide: Ἰφ. βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη. | Θεο. αὐτόματον, ἢ νιν σεισμὸς ἔστρεψε χθονός; “*Ifigenia*: il simulacro si è nuovamente rivoltato sulla sua base | *Toante*: l’ha fatto da sé, o a voltarlo è stato un terremoto?” [IT 1165-1166 Diggle].

Il recupero di βρέτας, con riferimento al simulacro di Atena, è notevole in quanto unica attestazione rispetto alle denominazioni occorrenti nelle altre fonti che riportano la menzione dell’immagine divina presso la quale si compie la violenza – ξόανον, ἄγαλμα –, una variante semanticamente rilevante in ambiente drammaturgico tragico ancorché adoperata per un altro simulacro atenaico, non più troiano bensì ateniese, anch’esso luogo e destinatario di un atto di supplica e di una richiesta di asilo, l’immagine cui si rivolge Oreste dietro consiglio di Apollo tanto nelle *Eumenidi* di Eschilo, quanto nell’*Elettra* di Euripide (primo allestimento 413 a.C.), come di seguito argomentato nel dettaglio.

La seconda proposta, invece, con l’eccezione rappresentata dal mantenimento di βρέτας, è lessicalmente fondata sul già citato passaggio di Pausania relativo alla versione delfica dell’*Ilioupersis* di Polignoto [Paus. 10.26.3 Spiro].

Procedendo con la disamina delle altre operazioni ecdotiche, Lloyd Jones suggerisce in prima istanza ὅστι[ς γ’ ἀφ’ ἔδρας ἐμὸν (τῆσδ’ Snell)] ἀκόλλητον βρέ[τας πρόρριζον ἐξέσ]τρεψεν “chi dal tempio (*vel* da questa sede), rovesciò la (mia) statua, divelta fin nelle sue fondamenta” [Lloyd Jones 1976], e successivamente ὅστι[ς μ’ ὑβρίζων ἐμὸν] ἀκόλλητον βρέ[τας κρηπίδος ἐξέσ]τρεψεν, “the man who in his insolence wrenched headlong from its base my image, not fastened there” [Lloyd Jones 1996, 14-15]. Luppe, a sua volta, avanza ὅστι[ς γ’ ἐπὶ κρηπίδ]α κολλητὸν βρέ[τας βάθρων ?ὑπ?εξέσ]τρεψεν, “chi rovesciò dalla sua base la statua ben fissa sulle fondamenta” [Luppe 1977, 738].

La voce ἀκόλλητον (8) costituisce il primo *locus* cui associare in negativo il personaggio di Cassandra. Lessema “otherwise late” [Haslam 1976, 8], ἀκόλλητον è riferito dal primo editore del frammento alle condizioni del simulacro di Atena a seguito del fisico intervento di Aiace: “I would take ἀκόλλητον as proleptic, and as referring to the dislodgment of the image from its base that occurred when Ajax pulled Cassandra away from it” [*ibidem*]. Sempre Haslam, in apparato critico, riporta

la possibilità di intendere altresì l'aggettivo in termini descrittivi: "Professor E.W. Hanley, taking ἀκόλλητον as an ordinary descriptive adjective, thinks rather of an image carved in a single piece, as opposed to one stuck together from a number of pieces" [*ibidem*]. Rilevante per la nostra analisi, in ultimo, un ulteriore, possibile rimando citato, originato da una differente proposta di cesura tra le lettere, plausibile in regime di *scriptio continua*: "Turner tentatively suggests κολλητὸν βρέ[τει, of Cassandra clinging to the image" [*ibidem*].

Così espresso, lo stretto rapporto di sintassi prossemica tra Cassandra in atteggiamento di supplica e il simulacro oggetto della sua richiesta di asilo troverebbe quale possibile confronto letterario un passaggio contenuto nell'epitome alla *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro: Αἴας δὲ ὁ Λοκρὸς Κασάνδραν ὀρῶν περιπεπλεγμένην τῷ ξοάνῳ τῆς Ἀθηνᾶς βιάζεται: διὰ τοῦτο τὸ ξοάνον εἰς οὐρανὸν βλέπειν, "Aiace il Locrese vede Cassandra abbracciata alla statua di Atena e la violenta; per questo l'immagine della dea volge gli occhi verso il cielo" [*Epitome* 5.22 Scarpi]. L'immagine divina, ancora, è fisicamente sorretta da Cassandra in uno dei passi di Pausania già menzionati [Paus. 10.26.3 Spiro].

Supportata dal riscontro di analoghe situazioni scenicamente agite in rapporto ai passaggi citati, tratti dalle *Eumenidi* e dall'*Ifigenia in Tauride*, la soluzione suggerita da Turner realizzerebbe così una configurazione gestuale dai risvolti performativi evocativi ed efficaci, seppur non comprovati, plausibili anche ipotizzando il compiersi dell'atto violento nel tempio di Atena, secondo configurazioni spaziali di allestimento analoghe a quanto occorrente nelle "esplose" scene di interni delle *Eumenidi* di Eschilo, ambientate nei santuari di Apollo a Delfi e nel tempio poliadico di Atene⁶.

Pearson e Lloyd Jones appaiono categorici circa il regime di *absentia* spettacolare della violenza di Cassandra: "No doubt the outrage in the temple was outside the action of the play" [Pearson 1917, 1.10]; "Neither the crime of Ajax nor his death can have been depicted on the stage" [Lloyd Jones 1996, 13]. Fitzpatrick, invece, ammette la possibilità di una forma di rappresentazione, più o meno diretta o mediata, dell'accaduto: "It has generally been accepted that Aias' assault on Kassandra could not have been portrayed on stage. It seems that Sophocles conceived of the assault in

⁶ Sull'argomento, *ex all.*, Di Benedetto, Medda 1997, 87-100.

a traditional way: Aias dragged Cassandra from her position as a suppliant at the image of Athena, and knocked over this image in the process. The knocking over of Athena's image was probably not part of the dramatic action. However, Sophocles may have given dramatic representation to an aspect of the Aias' assault. The abuse of a suppliant's position is a common motif in tragedy [...]. The dragging away of Cassandra may have been part of the action of Aias Lokros which, as fr. 10c suggests, belonged in the early stages." [Fitzpatrick 2003, 255].

Lo *schema* di Cassandra con Atena tra le braccia fa la sua comparsa in una delle proposte d'integrazione che riguardano la fine del frammento papiraceo, vv. 9-10, spazio testuale privilegiato e riservato a Cassandra, vittima dell'aggressione, dalla quasi totalità dei suoi editori. Haslam integra φοι[(9) con φοι[βάδος, un aggettivo di derivazione morfo-etimologica apollinea attribuito a Cassandra, "profetica" e "ispirata", dalla madre Ecuba nell'omonima tragedia di Euripide (primo allestimento 424 a.C.): Εκ. πρὸς σοῖσι πλευροῖς παῖς ἐμὴ κοιμίζεται ἡ φοιβάς, ἦν καλοῦσι Κασσάνδραν Φρύγες, "Ecuba: Giace accanto a te [*scil.* Agamennone] quella figlia mia fatidica, che i Frigi chiamano Cassandra" [*Hec.* 826-827 Diggle].

Adottando una soluzione analoga, Luppe offre la seguente ricostruzione congetturale per ovviare al disperato stato di conservazione del v. 10: ἐκ δὲ Φοι[βάδα ἔσυρ' ἔχουσιν ξόανον ἀγκάλαις βία; "trasse via a forza l'Ispirata, che reggeva il simulacro fra le braccia?". L'editore attribuisce all'aggettivo postulato da Haslam valore sostantivato e carattere antonomastico recuperando, nel contempo, il più tradizionale ξόανον a dispetto dello scetticismo manifestato da Haslam [Luppe 1977, 738].

La congettura di Luppe è parzialmente accolta da Lloyd Jones, il quale introduce un'apposizione cui riferire φοιβάδα, a rimarcare lo statuto virginale della supplice profetessa: ἐκ δὲ φοι[βάδα ἔσυρε βωμοῦ παρθένον [θεῶν βία; "and dragged the prophetic maiden from the altar in defiance of the gods?" [Lloyd Jones 1996, 14-15]. Il risultato è in linea con la proposta, lessicalmente *in variatione*, già avanzata in precedenza dal medesimo editore: ἐκ δὲ φοι[νίων βωμῶν ἀφείλκε παρθένον μ[άντιν βία, "dagli altari cruenti trascinò via a forza la vergine veggente" [Lloyd Jones 1976, 40]. Questa recupera il verbo tecnico che traduce il "trascinamento" di Cassandra – e del simulacro di Atena – in Arctino *apud* Proclo e in Pausania, e attribuisce

esplicitamente a Cassandra il ruolo di veggente col ricorso alla specifica denominazione μάντις⁷, una soluzione che le cui prime attestazioni ricorrono, nell'undicesima *Pitica* di Pindaro – μάντιν [...] κόραν [*Pyth.* 11.33 Maehler] – e nell'*Agamennone* eschileo, qui adoperata da Cassandra a proposito di Apollo e di sé stessa: Κα. καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν ἐκπράξας ἐμὲ ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας. “*Cassandra*: E ora il profeta che mi ha reso profetessa mi trascina a questa sorte di morte” [*Ag.* 1275-1276 West].

Per ragioni di completezza, e a riprova dell'impossibilità di procedere nelle ricostruzioni oltre plausibilità e verosimiglianza, si segnala in conclusione una congettura di Radt, nota e riportata da Haslam nell'*editio princeps* e ulteriormente approfondita nei TrGF. Al prezzo di significativi adattamenti formali e contenutistici, questa salderebbe il F 15a [TrGF IV, 122: x-υ(-x-υ) τῆς φοίνικος <(-x-υ)-> | ἔτρυξε πληγῆς τίτανος ἀρχαίῳ ποδί] al F **10c, sovrapponendosi ai vv. 9-10 di quest'ultimo e completandone il senso: ἐκ δὲ φοινίνας ἔτρυξε πληγῆς τίτανον ἀρχαίῳ ποδί, “con un colpo cruento distrusse il gesso sull'antico piede [*sic*]”.

Qualora fosse avvalorata, questa ipotesi di integrazione incrociata abolirebbe qualunque riferimento alla figura di Cassandra presente nel frammento riportato, concentrandosi esclusivamente sulla dimensione materica dell'immagine divina concretamente oltraggiata da Aiace – ove “τίτανος ‘might be one of the materials of the βρέτας’.” [Haslam, 1976, 8] – e distanziandosi così dalle altre proposte che concordano, sia pur con variazioni, nel localizzare almeno un riferimento al personaggio nell'ambito di versi tramandato dal papiro.

In sintesi, pur nello stato di sostanziale incertezza delle conoscenze, confermato dall'ultimo tentativo discusso, appare degna di nota l'insistenza delle proposte nella caratterizzazione di Cassandra in termini apollinei e profetici mediante il ricorso a un lessico specifico – μάντις, φοιβάς – la cui incidenza non è esente da occorrenze e attestazioni significative nell'ambito della restante produzione tragica attica, una connotazione, come si vedrà, supportata e approfondita dal riscontro di un altro frammento ascritto al medesimo dramma, consegnato sotto forma di citazione per via di tradizione indiretta.

⁷ Sulla μαντεία di Cassandra, *ex all.*, Mazzoldi 2001, 93 ss.

Sophocles, F **10e Radt, 4 = 9 = 15 [TrGF IV, 107]

P. Oxy. 3151, F 4, II-III d.C.

Sophocles, F **10f Radt, 1 [TrGF IV, 108]

P. Oxy. 3151, F 5, II-III d.C.

Sophocles, F **10g Radt, 26.4; 31.1; 40.2; 49.2-3; 51.1 [TrGF IV, 108-119]

P. Oxy. 3151, FF 26, 31, 40, 49, 51, II-III d.C.

Nell'*editio princeps* del testimone, Haslam commenta, in merito al F 4 = F **10e Radt (*ad v.* 15 = κα[]) “This is the third line in this short fragment that begins with κα[. I think it worth mentioning the possibility that at least one of them may be Κα[σάνδρα” [Haslam 1976, 11]. Poco oltre, in apparato critico al F 5 = F **10f Radt (*ad v.* 1 =]ανδ[): “Κάσ]ανδ[ρα is only one out of many possibilities, but among these scraps is a remarkably high incidence of letter series that form part of the name (ff. 26.4 =]σαν[- 31.1 =]δρα[- 40.2 =]ραγ[- 49.2-3 =]νδρ[;]σα[- 51.1 =]σανδ[)” [Haslam 1976, 12].

Le precarie condizioni dei numerosi altri frustuli papiracei che compongono la porzione preservata del rotolo del *P. Oxy.* 3151 non consentono di procedere alla ricostruzione di altre porzioni del dramma sofocleo con la medesima efficacia riscontrata per il F **10c. Ciò nonostante, si è ritenuto comunque utile riportare alcune considerazioni addotte in occasione della prima edizione, la cui validità sussiste inalterata ancorché, di fatto, nessun segmento testuale intelligibile dell'*Aiace Locrese* registra e tramanda il nome di Cassandra, né in corpo ai versi né in margine, come *nota personae*, una condizione che permane inalterata tanto in relazione ai frammenti di tradizione diretta ascritti alla tragedia quanto per le citazioni tramandate indirettamente.

Sophocles, F **15 (14) Radt [TrGF IV, 122]Zenob., *Vulg.* 6.14 [CPG I, 165.15]

τί σοι ὁ Ἀπόλλων κειθάριεν; (?)

Zenob., *Vulg.* 6.14 [CPG I, 165.15] Τί σοι ὁ Ἀπόλλων κειθάριεν; τὸ κειθάριεν, οἶον, ἐμαντεύσατο· ὡς φησὶν Αἰσχύλος (Σοφοκλῆς conī. Dindorf) ἐν Αἴαντι Λοκρῶ. | *Sud.* τ 673 Adler 1928-1935 ‘τί - κειθάριεν;’ ἀντὶ τοῦ ‘τί σοι ἐμαντεύσατο;’ | Plut., *Proverb.* 1.7 [CPG I, 322.10] ‘τί - ἐκιθάρισεν;’ ἤγουν ‘τί ἐμαντεύσατο;’ | Macar., 8.37 [CPG II, 219.8] ‘τίσιν - κειθάριεν;’ || κειθάριεν Zenob., *Sud.*, Macar. : ἐκιθάρισεν Plut. : ἐντεθρίακεν fortasse praefendum Nauck | τί δῆτ’ Ἀπ. σοι τεθρίακεν; e.g. Meineke: τί δῆτ’ ὁ Φοῖβος ἔλακεν; e.g. Cobet: τί νυν Ἀπόλλων κειθάριεν σοι νέον; Blaydes: τί σοι δ’ (vel τί δῆτ’) Ἀπόλλων Λοξίας κειθάριεν; Blaydes

Il frammento, la cui paternità sofoclea è ristabilita a seguito di emendazione congetturale di Dindorf, è citato all’interno delle *Centuriae*, una raccolta di proverbi riferita a Zenobio (II d.C.): τί σοι ὁ Ἀπόλλων κειθάριεν; τὸ κειθάριεν, οἶον, ἐμαντεύσατο· ὡς φησὶν Σοφοκλῆς ἐν Αἴαντι Λοκρῶ, “che cosa ha suonato per te Apollo sulla lira?": ‘suonare la lira’, ossia ‘profetare’, come dice Sofocle nell’*Aiace Locrese*” [Zenob. *Vulg.* 6.14 = CPG I, 165.15] La fluida vitalità fraseologica del frammento, indipendentemente dall’attribuzione, è testimoniata dalla presenza di varianti ascrivibili al medesimo modello nell’ambito di altre opere di letteratura paremiografica, come si evince dai testimoni riportati nell’apparato critico⁸.

Che Cassandra rappresenti il diretto destinatario dell’allocuzione è una proposta già ottocentesca – “An Kassandra ist gerichtet: τί σοι κτλ.” [Welcker 1839, 165] –, ripresa da successive operazioni esegetiche intese alla ricostruzione dell’intreccio sofocleo: “Fr. **15 is “What did Apollo play for you on his lyre”? It would seem plausible to think that this line is addressed to Cassandra (as long as the attribution to

⁸ L’apparato è esemplato su TrGF IV, 122; PCG I, 165; Nauck 1889, 134; Pearson 1917, I.13-14.

Sophocles and to the present play is correct): either some character is genuinely asking her what Apollo is prophesying, or Ajax speaks this line as a taunt” [Sutton 1984, 8]; “The fragment is a reference by one character to the prophetic powers of another. The most likely candidate is Cassandra [...]. If the fragment was addressed to Cassandra, it shows that she appeared on stage” [Fitzpatrick 2003, 246].

Accogliere questa interpretazione determinerebbe dunque l’inserimento effettivo di Cassandra tra le *dramatis personae* della tragedia, e l’attribuzione a quest’ultima di funzioni mantiche e ruolo profetico, svolto in regime di *praesentia scaenica* e strumentale allo svolgimento di trama della vicenda.

In questo senso, la critica ha recentemente postulato un momento di veggenza del personaggio da porsi in coda al dramma. Il ricorso a questo espediente - atto a introdurre, prefigurata, l’esposizione del fatale destino prospettato ad Aiace, colpevole di empietà eppure impunito - si porrebbe come termine medio e sintesi efficace fra le altre ipotesi formulate, il resoconto di un messaggero scampato al naufragio e come tale testimone obiettivo dell’accaduto, ovvero l’apparizione di una figura divina, di per sé onnisciente, *ex machina*.

Tale risorsa costituirebbe dunque l’ideale contesto entro cui localizzare la scettica apostrofe tramandata nel frammento presentato, passibile di un’interpretazione in linea con la condizione di profetessa di sventure, veridica seppur inascoltata o altrimenti non creduta, tradizionalmente riferita a Cassandra fin dalla più antica formulazione nota, nell’ambito dell’*Agamennone* eschileo⁹:

Κα. ξυναιέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην. | Χο. ἤδη τέχναισιν ἐνθέοις ἠρημένη; | Κα. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη. | Χο. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα Λοξίου κότῳ; | Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον.

Cassandra: L’avevo promesso al Lossia [*scil.* di unirmi a lui]; ma tradii la promessa. | *Coro*: Eri già presa dal dio, dalla sua arte? | *Cassandra*: Sì: già profetizzavo ai miei cittadini tutto quanto sarebbe accaduto. | *Coro*: E

⁹ Sul dono della divinazione di Cassandra, *ex all.* Mazzoldi 2001, 107 ss.

come sfuggisti indenne all'ira del Lossia? | *Cassandra*: Non fui più creduta da nessuno e su niente: questa fu la sua punizione.

[Ag. 1208-1212 West; trad. Centanni]

Pearson e Lloyd Jones riportano alternativamente entrambe le proposte: “It was impossible for the latter [*sc.* Ajax’s subsequent death] to be enacted on the stage, and it must either have been related by a messenger or foretold by a god” [Pearson 1917, 1.10]; “A messenger speech near the end of the play may have described the storm and the end of Ajax” [Lloyd Jones 1996, 14].

Kiso introduce l'elemento profetico senza tuttavia ancorare il riferimento ad alcun personaggio preciso: “That the play included this incident, probably in the form of a prophecy, is undeniable” [Kiso 1984, 11].

È Fitzpatrick, in ultimo, a proporre l'attribuzione del vaticinio a Cassandra: “It is also generally thought that a messenger, presumably a survivor of the storms generated by Athena and Poseidon, returned to report the death of Aias. [...] Sophocles is noted for creating endings in which there is a dark allusive reference to the future events which escapes the characters, but is known to the audience. It is possible that Cassandra may have been used in such a role” [Fitzpatrick 2003, 255-256].

La validità della lezione trādita, su cui sussiste sostanziale accordo da parte delle più recenti istanze ecdotiche, è stata variamente discussa dagli editori ottocenteschi. La portata di tali operazioni, di cui di seguito si offre sintetica esposizione, si rivela degna di nota in quanto non opacizza né rende più labile il riscontro di riferimenti a Cassandra, bensì consente di approfondire alcuni aspetti propri del personaggio della veggente, come tali rintracciabili nel trattamento riservatole da parte della restante drammaturgia tragica.

Il tentativo di restituzione avanzato da Meineke, τί δῆτ' Ἀπόλλων σοι τεθρίακεν; “che cosa dunque Apollo profetizzò per te?” [Meineke 1856, 463], recupera θρίαζειν da un lemma di Esichio, il quale riferisce il verbo in questione alle tragedie perdute *Licinnio* e *Odisseo folle*, rispettivamente di Euripide e Sofocle: θρίαζειν· [...] ἐνθουσιᾶν, ἐνθουσιάζειν. Εὐριπίδης Λικυμνίῳ (= TrGF V, F 478) καὶ Σοφοκλής

Ὀδυσσεῖ μαινομένῳ (= TrGF IV, F 466), “*thriazein*: essere ispirati. Nel *Licinnio* di Euripide e nell’*Odisseo folle* di Sofocle” [Hesych., θ 741 Latte].

Il rapporto tra la sfera semantica cui afferisce θριάζειν e la chiaroveggenza è ulteriormente esplicitato in termini lessicali nel successivo lemma di Esichio: θριά· αἱ πρῶται μάντιες “‘Trie’: le prime veggenti” [Hesych., θ 742 Latte]. A questo è possibile affiancare, come *locus parallelus*, una glossa a commento di un altro proverbio riportato da Zenobio, che specifica tale relazione in termini apollinei: πολλοὶ θριοβόλοι, παῦροι δέ τε μάντιες ἄνδρες: Φιλόχορος φησιν ὅτι Νύμφαι κατεῖχον τὸν Παρνασσὸν τροφοὶ Ἀπόλλωνος τρεῖς, καλούμεναι Θριάι [...] καὶ τὸ μαντεύεσθαι θριάσθαι, “‘Ci sono molti indovini che vaticinano con le pietruzze, pochi invece sono gli uomini veggenti’: Filocoro afferma che sul Parnaso risiedevano tre ninfe, chiamate Trie, nutrici di Apollo ... *thriasthai* significa ‘profetare’” [Zenob., *Vulg.* 5.75 [CPG I 150.4 ss]].

In maniera simile, la soluzione congetturata da Nauck, τί σοι ὁ Ἀπόλλων ἐντεθρίακεν, “che cosa Apollo profetizzò per te?” [Nauck 1889, 134], è anch’essa impostata su un lemma di Esichio, il quale però riferisce l’espressione alla sfera d’influenza di un’altra divinità tutelare: ἐντεθρίωκεν [...] καὶ τὸ βακχεύειν, ἴσως ἀπὸ τοῦ Διονύσου, “*entethrioken*: “baccheggiare, ugualmente da Dioniso” [Hesych. ε 3328 Latte]. La sostanza lessicale, se si segue la ragionevole emendazione proposta da Pearson, che prevede la sostituzione dell’ω con un’α – “the latter part of the gloss is clearly intended for ἐντεθρίακεν” [Pearson 1917, 2.183] –, è condivisa da almeno altre due voci contenute nel medesimo repertorio, pertinenti al medesimo ambito morfo-etimologico e semantico e, in un caso, testimoni tragici: ἐνθρίαζειν· παραπαίειν [Latte : παραβαινειν H : παρακινεῖν Schmidt]. ἀπὸ τῶν μαντικῶν θριῶν, “*enthriazein*: delirare. Dalle Trie oracolari” [Hesych., ε 3059 Latte]; ἐνθρίακτος· ἐνθουσιῶν καὶ ἔνθεος. Σοφοκλῆς Σίνωνι [= TrGF IV, F 544], “*enthriaktos*: ispirato, preso dal dio. Nel *Sinone* di Sofocle” [Hesych., ε 3060 Latte].

Il sistema di rimandi incrociati così costituito risulta non privo di implicazioni notevoli proprio in rapporto a Cassandra: è infatti a questa stessa figura che la critica riferisce il frammento del perduto *Sinone* sofocleo ricavato da Esichio [TrGF IV, F

544 Radt, 415]¹⁰. La medesima relazione determinerebbe, inoltre, il riscontro di una forma di allineamento tematico fra l'operazione sofoclea condotta sul personaggio e l'analogo intervento compiuto da Euripide, ossia la possibilità di intendere anche in Sofocle l'invasamento mantico e apollineo di Cassandra in termini menadici e dionisiaci, da cui il corrispondente ritratto della veggente come baccante ispirata¹¹.

Tale connotazione risiede su esplicite spie lessicali che caratterizzano, tra gli altri, i riferimenti a Cassandra *in absentia scaenica* dell'*Ecuba* e dell'*Elettra* e ancora, più compiutamente, i luoghi testuali che riguardano il personaggio della veggente, in regime scenico di *praesentia*, nell'*Alessandro* e nelle *Troiane*, come è possibile ricavare dalla pur sintetica ricognizione che segue:

Ecuba

- Χο. ἦν δὲ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν τῆς μαντιπόλου Βάκχης ἀνέχων
λέκτρ' Ἀγαμέμνων,
Coro: A preoccuparsi del tuo bene (*sc.* di Ecuba), per rispetto del suo legame con la profetessa baccante, era Agamennone. [*Hec.* 120-122 Diggle]
- Εκ. οἶ γὼ τάλαινα· μῶν τὸ βακχεῖον κάρα τῆς θεσπιωιδοῦ δεῦρο
Κασσάνδρας φέρεις;
Ecuba: Ohimé, infelice! Non sarà il capo da baccante della profetessa Cassandra che porti qua? [*Hec.* 676-677 Diggle]

Elettra

- Κλ. ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρην,
Clitemnestra: Ma ritornò [*sc.* Agamennone] portando con sé una menade, una ragazza invasata. [*El.* 1032 Diggle]

Alessandro

- x~x~]ης ἦκουσ' ἔπος | x~x~ β]ακχεύει φρένα[,
... ha udito la parola ... la sua mente baccheggia... [F 62e.1-2 Kannicht]

¹⁰ Così, *ex all.*, Davreux 1942, 33-34; Mazzoldi 2001, 137-138.

¹¹ Sull'argomento, *ex all.*, Mazzoldi 2001, 179 ss.

Troiane

- Εκ. μή νύν μοι τὰν ἐκβακχεύουσαν Κασσάνδραν, αἰσχύναν Ἀργείοισιν, πέμψητ' ἔξω, μαινάδ', ἐπ' ἄλγεσι δ' ἀλγυνθῶ,
Ecuba: Impedite che esca la baccante Cassandra, vergogna di fronte agli Argivi, quella menade no: ché non si aggiunga dolore ai dolori. [*Tr.* 169-172 Diggle]
- Εκ. ...] ἀλλὰ παῖς ἐμὴ μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμῳ,
Ecuba: È lei, la figlia mia menade, è Cassandra che arriva di corsa. [*Tr.* 306-307 Diggle]
- Χο. βασίλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψηι κόρην,
Coro: Regina, ferma tua figlia, la baccante. [*Tr.* 342 Diggle]
- Εκ. παράδος ἐμοὶ φῶς· οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς μαινὰς θοάζουσ'[α],
Ecuba: Dammi la fiaccola: Sei frenetica come una menade, non è giusto che tu brandisca fuochi/non tieni il fuoco ben diritto. [*Tr.* 348-349 Diggle];
- Κα. ...] ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὅμως τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων,
Cassandra: Sono invasata, ma ugualmente questo lo dirò fuori dal mio delirio bacchico. [*Tr.* 366-367 Diggle]
- Τα. εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας, οὗ τὰν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας τοιαῖσδε φήμαις ἐξέπεμπες ἂν χθονός.
Taltibio: Se a farti baccheggiare la mente non fosse Apollo, non lasceresti questa terra insieme ai nostri comandanti con tali parole! [*Tr.* 408-410 Diggle]
- Τα. ὁ γὰρ μέγιστος τῶν Πανελλήνων ἄναξ, Ἀτρέως φίλος παῖς, τῆσδ' ἔρωτ' ἐξαίρετον μαινάδος ὑπέστη,
Taltibio: Il più potente re di tutti i Greci, il caro figlio di Atreo, è succube della passione per questa menade, premio prescelto. [*Tr.* 413-415 Diggle]
- Εκ. ὦ τέκνον, ὦ σύμβακχε Κασσάνδρα θεοῖς,
Ecuba: Figlia, Cassandra, tu che baccheggì con gli dèi. [*Tr.* 500 Diggle]

Lo sconfinamento reciproco tra le dimensioni apollinea e dionisiaca inquadrato attraverso il personaggio di Cassandra, peraltro, si estende alle stesse divinità chiamate in causa, sottoposte dall'operazione drammaturgica attica a un rilevante gioco di interscambio e condivisione di attributi, funzioni e prerogative: Ciò è

testimoniato, fra gli altri, da un passo dei *Saturnalia* di Macrobio (V d.C.), testimone tragico eschileo ed euripideo: *idem Euripides in Licinnio, Apollinem Liberumque unum eundemque deum esse significans, scribit* δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε, παιὰν Ἄπολλον εὐλύρε. *Ad eandem sententiam Aeschylus, ὁ κισσεὺς Ἀπόλλων, ὁ βακχειόμαντις*, “allo stesso modo, nel *Licinnio* Euripide scrive, indicando che Apollo e Libero sono uno e lo stesso dio, ‘Bacco signore, amante dell’alloro, Apollo Peana, guaritore, abile con la lira’. Con una soluzione simile, Eschilo scrive ‘Apollo dell’edera, bacchico veggente’” [*Sat.* 1.18.6 (1.101.19 Willis)].

Se l’attribuzione del frammento euripideo al perduto dramma *Licinnio* [F477 Kannicht] è esplicitamente dichiarata, la citazione eschilea, catalogata fra gli *Incertarum Fabularum Fragmenta* [F 341 Radt] è stata tentativamente riferita a una delle tragedie di argomento dionisiaco ascritte al poeta, alle *Bassaridi* (Nauck, Wilamowitz, West), ovvero ai *Giovani* (Hartung, Ziegler), drammi facenti parte, insieme agli *Edoni* e al *Licurgo* satiresco, della tetralogia intitolata al sovrano di Tracia, o ancora al *Penteo* (Blumenthal), tragedia parte di una tetralogia perduta di ambientazione tebana¹².

Sulla base della drammaturgia attica pervenutaci in forma integrale, in ultimo, la prerogativa euripidea emerge anche in questo caso, come è possibile verificare dai seguenti luoghi testuali tratti rispettivamente dall’*Ecuba*, dalle *Baccanti* (primo allestimento postumo 403 a.C., insieme a *Ifigenia in Aulide* e *Alcmeone a Corinto*) e dal *Reso*:

Ecuba

- Πο. κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα. | Εκ. πῶς δ' οἶσθα μορφῆς τῆς ἐμῆς μετάστασιν; | Πο. ὁ Θρηξὶ μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε [...] καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασσάνδραν θανεῖν. [...] κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά. [...] καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω,
Polimestore: Diventerai una cagna dallo sguardo di fuoco. | *Ecuba*: Come fai a sapere della mia metamorfosi? | *Polimestore*: L’ha detto Dioniso, profeta dei Traci ... Anche tua figlia Cassandra è destino che muoia ...

¹² Sull’argomento, *ex all.*, Dodds 1960, xxviii-xxxiii.

sua moglie [*sc.* di Agamennone] la ucciderà, crudele padrona di casa ... e anche contro di lui leverà alta la scure. [*Hec.* 1265-1279 Diggle]

Baccanti

- Τε. μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει· ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς, λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.

Tiresia: Costui [*sc.* Dioniso] è un dio veggente: il baccheggiare e il delirio hanno grande capacità profetica. Quando il dio entra nel corpo in gran misura, fa predire il futuro agli ispirati. [*Ba.* 298-301 Diggle]

Reso

- Μο. κρυπτός δ' ἐν ἄντροις τῆς ὑπαργύρου χθονὸς ἀνθρωποδαίμων κείσεται βλέπων φάος, Βάκχου προφήτης, ὅς γε Παγγαίου πέτραν ὤκησε, σεμνὸς τοῖσιν εἰδόσιν θεός.

Musa: Nascosto negli antri della terra che celano l'argento, uomo-dio, giacerà morto [*sc.* Reso] pur guardando la luce come i vivi, profeta di Bacco che dimora nella rupe Pangea, divinità venerata per coloro che sanno. [*Rh.* 970-973 Diggle]

Proseguendo l'analisi delle proposte di emendazione del frammento sofocleo, Cobet riserva tiepida accoglienza alla soluzione congiunta di Meineke e Nauck: “nihil horum est Sophocle dignum ὃδ' ἐγγύς” [Cobet 1877, 227], congetturando a sua volta τί δῆτ' ὁ Φοῖβος ἔλακεν, “che cosa ha annunciato Febo?”, “quod Aristophanes in Pluti initio παρωδεῖ” [*ibidem*]. La proposta dell'editore identificherebbe il frammento sofocleo con l'oggetto di una *detorsio ad comicum* occorrente nel *Pluto* aristofaneo (primo allestimento in seconda redazione 388 a.C.): Χα. τί δῆτ' ὁ Φοῖβος ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων; “*Carione*: quale responso levò Febo tra le sacre bende?” [*Plut.* 39]; in tal senso, il verso comico costituirebbe serbatoio lessicale primario per ristabilire la correttezza della lezione sofoclea.

Il vistoso tenore tragico della battuta di Carione, peraltro, rappresenta un dato noto e come tale già registrato negli scolî antichi e bizantini apposti a corredo del testo. A differenza di quanto avanzato da Cobet, i commentatori attribuiscono alla

citazione parodiata da Aristofane paternità euripidea, individuandone l'origine in un verso dell'*Oreste* (primo allestimento 408 a.C.), di seguito riportato entro un più ampio ambito testuale insieme a un altro *locus*, tratto dalla medesima tragedia, dalle stringenti affinità lessicali, stilistiche e tematiche:

Χο. φεῦ μόχθων οἴων, ὃ τάλας, ὀρεχθεῖς ἔρρεις, τρίποδος ἄπο φάτιν ἂν ὁ Φοῖβος ἔλακεν ἔλακε δεξάμενος ἀνὰ δάπεδον ἵνα μεσόμφαλοι λέγονται μυχοί,

Coro: Ohimè, quanti affanni hai patito, infelice, da morire, accogliendo il vaticinio che Febo dal tripode proclamò, proclamò, là sul suolo dove si trovano i recessi, così dicono, che racchiudono l'ombelico della terra.

[*Or.* 327-331 Diggle 1984]

Ηλ. ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν, ἀπόφονον ὅτ' ἐπὶ τρίποδι Θεμίδος ἄρ' ἐδίκασε φόνον ὁ Λοξίας ἐμᾶς ματέρος,

Elettra: Ingiusto, l'Obliquo, pronunciò, pronunciò quel giorno responsi davvero ingiusti quando dal tripode di Themis decretò l'assassinio snaturato di mia madre.

[*Or.* 162-165 Diggle 1994]

Oltre alla presunta paternità del riferimento, l'attenzione dei glossatori si estende alle bende, un attributo di fatto lessicalmente assente nel corrispondente passaggio testuale dell'*Oreste* e, seppur coerente, non esplicitamente indicato da Cobet all'interno della sua ricostruzione del presunto verso sofocleo "originale" rivolto a Cassandra. Per questo elemento sono provviste interpretazioni che ne approfondiscono la matrice apollinea tramite esplicito rimando all'alloro e alla Pizia, profetica sacerdotessa di Delfi¹³. Questo legame, peraltro, risulta non nuovo alla drammaturgia tragica, come direttamente confermato dalle parole della Pizia, *persona loquens* nelle *Eumenidi* di Eschilo, non distanti dalle scelte lessicali euripidee

¹³ Sulla Pizia, *ex all.*, Amandry 1950; Connelly 2007, 72-81. Sull'iconografia della Pizia, *ex all.*, Roscino 2008, 298.

osservate: Πρ. ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφεῖ μυχόν, “*Profetessa*: mi inoltro nei penetranti del tempo, cinti da numerose ghirlande” [*Eum.* 39 West]:

ἔλακεν ἐκ τῶν στεμμάτων: Ἡ λέξις Εὐριπίδου. ἀντὶ τοῦ ἔχρησε. τραγικώτερον δὲ τοῦτο ἐξ Εὐριπίδου, διασύρων τὸν Εὐριπίδην. οἱ γὰρ τρίποδες δάφνη ἦσαν ἐστεμμένοι καὶ ἡ προφήτις. Ἄλλως. ἀπὸ τῶν στεμμάτων τῆς προφήτιδος· ἐστεφανηφόρει γὰρ ἡ Πυθία δάφνη,

“Annunciò tra le bende”: voce euripidea, al posto di “proclamò”. Essa è estremamente tragica in Euripide, qui impiegata per metterlo in ridicolo. I tripodi e la profetessa erano infatti inghirlandati con alloro *alias* dalle bende della profetessa: la Pizia era solita inghirlandarsi d’alloro”

[Σ *vet. Ar.*, *Plut.* 39.1-6 Dübner]

ἔλακεν: ἔχρησεν, ἐμαντεύσατο. τοῦτο δὲ τὸ κωμώδημα εἰς Εὐριπίδην ὀρᾷ εἰπόντα ἐν Ὀρέστη “ἄν ὁ Φοῖβος ἔλακεν ἔλακεν.” [...] ἐκ τῶν στεμμάτων: ὅτι καὶ ὁ μαντικὸς τρίπους καὶ ἡ ἱέρεια δάφναις ἦσαν κατάστεπτοι,

“Annunciò”: proclamò, vaticinò. Questo espediente comico guarda a Euripide, che dice nell’*Oreste* “Apollo proclamò, proclamò”... “tra le bende”: perché tanto il tripode profetico quanto la sacerdotessa erano inghirlandati d’alloro.

[Σ *rec. Ar.*, *Plut.* 39.b-c Massa Positano].

Rilevante in seguito, si segnala in questa sede la presenza di forme di sintesi, più o meno intenzionali, tra infule tessili e ghirlande vegetali, due categorie di attributi propri della sfera apollinea, parzialmente sovrapponibili per tipologia e funzione strumentale ed entrambe parimenti designate, in regime di polisemia e sinonimia, da derivati morfo-etimologici di στέφω, “avvolgo” [*DELG*, *sub voce*].

Sintetizzando, si rileva come, nelle differenti istanze esegetiche tentativamente proposte, Cassandra acquisti nel frammento presentato ora consacrazione delfica e pienamente apollinea – cui potrebbe corrispondere l’impiego di analoghi attributi connotanti, infule e/o ghirlande, concretamente e scenicamente ricorrenti

nell'*Agamennone* e nelle *Troiane* e menzionate altrove –, ora trattamento menadico e dionisiaco, due dimensioni comprese, in coesistenza e/o alternanza, soprattutto nel trattamento euripideo riservato al personaggio.

Quale considerazione conclusiva prima di procedere alla discussione delle testimonianze pertinenti ad altre tragedie, alla luce dei frammenti discussi l'operazione realizzata da Sofocle nell'*Aiace Locrese* si configura come un elemento di novità e scarto, isolato rispetto alla restante tradizione letteraria relativa all'episodio della violenza a Cassandra. Il personaggio appare connotato non soltanto come vergine, vittima e supplice, ma anche come sacerdotessa e veggente, caratterizzazioni della figura cui corrispondono, come sarà argomentato più diffusamente e oggetto di successivi approfondimenti, rilevanti soluzioni performative in rapporto ai materiali di scena, elementi di costume e attrezzeria, relativi a Cassandra nelle drammaturgie tragiche pervenute integralmente.

3.1.2. Sofocle, *Cassandra* [TrGF II, 11; TrGF IV, 575]

L'esistenza di una tragedia sofoclea intitolata a Cassandra è documentata da due testimonianze tramandate per via di tradizione indiretta, due citazioni contenute rispettivamente in un lemma di Esichio – Adespota F *5c Snell-Kannicht: ἐπαγωγή· αἰφνίδιος ... Κασάνδρα [Hesych., ε 4075.1 Latte = TrGF II, 11] – e in uno scolio alla *Teogonia* di Esiodo – Sophocles, *Incertarum Fabularum* F 897 (811) Radt: Σοφοκλῆς ἐν Κασάνδρα εἴρηκε· δάφνην φαγὼν ὀδόντι πρῆε τὸ στόμα [Σ *vet.* Hes., *Theog.* 30 Di Gregorio = TrGF IV, 575].

Entrambi i frammenti si presentano non esenti da criticità al punto da metterne in dubbio persino l'effettiva autenticità; da ciò deriva il loro inserimento, nella più recente edizione dei TrGF, tra gli *Adespota* e gli *Incertarum Fabularum Fragmenta*. Tra questi, si sceglie di discutere il secondo per maggiore affinità con l'argomento dell'indagine e con gli altri luoghi testuali oggetto di selezione e analisi.

Sophocles, Incertarum Fabularum F 897 (811) Radt [TrGF IV, 575]Σ *vet. Hes., Theog.* 30.7-11 Di Gregorio 1975

δάφνην φαγῶν ὀδόντι πρῖε τὸ στόμα

Σ *vet. Hes., Theog.* 30 Di Gregorio: ἡ παρόσον ἢ δάφνη ἐνεργεῖ πρὸς τοὺς ἐνθουσιασμούς. Σοφοκλῆς ἐν Κασάνδρα εἶρηκε· δάφνην φαγῶν ὀδόντι πρῖε τὸ στόμα. καὶ Λυκόφρων· δαφνηφάγων (Di Gregorio: δαφνηφάγον R2WLZ : δάφνην φαγῶν T) φοίβαζεν ἐκ λαιμῶν ὄπα [= Lyc., *Alexandra* 6] | ἐν Κασάνδρα codd. ('num Sophocles tragoediam Cassandram, nullo alio loco laudatam, composuerit dubium' Di Gregorio) : ἐν Κασάνδρα add. B (sic TrGF IV) || δάφνην : δάφνη R2 | ὀδόντι : ἰδόντι B | πρῖε τὸ Di Gregorio : πρῖεα R2 : πρῖε W : πρίετο BT | δάφνην φαγῶν ὀδόντι πρῖε τὸ στόμα : δαφνηφάγω δ' ὀδόντι πριέτω στόμα legendum censuit Tucker

Il frammento in questione è presente in uno scolio antico apposto a commento di un passo della *Teogonia* di Esiodo, a proposito del ramo di alloro donato dalle Muse all'autore sul monte Elicona quale segno tangibile della propria investitura poetica, καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζονδρέψασαι, θηητόν· [..., “e a me donavano uno scettro [*scil.* le Muse], una frasca recisa d'alloro rigoglioso, ammirevole” [*Theog.* 30-31 West]:

καί μοι σκῆπτρον: [...] ἡ παρόσον ἢ δάφνη ἐνεργεῖ πρὸς τοὺς ἐνθουσιασμούς. Σοφοκλῆς ἐν Κασάνδρα εἶρηκε· δάφνην φαγῶν ὀδόντι πρῖε τὸ στόμα. καὶ Λυκόφρων· δαφνηφάγων φοίβαζεν ἐκ λαιμῶν ὄπα,

“a me uno scettro”: l'alloro è efficace per le ispirazioni divine. Sofocle nella *Cassandra* ha scritto: ‘poiché mangi l'alloro, morditi le labbra con i denti’. Anche Licofrone: “profetizzò parole dalla gola che si nutre di alloro”.

[Σ *vet. Hes., Theog.* 30.7-11 Di Gregorio]

L'attribuzione tràdita, non già la paternità sofoclea del frammento – da cui l'ipotesi ottocentesca di riferire il frammento alla *Creusa*, altra tragedia perduta ascritta al medesimo autore [Welcker 1837, 393] – è minata dai seguenti elementi probanti, deducibili dall'apparato critico¹⁴. La lezione ἐν Κασάνδρᾳ compare come aggiunta secondaria soltanto in alcuni testimoni manoscritti; le citazioni da Sofocle e Licofrone si trovano in una condizione di sostanziale allineamento tematico e condivisione lessicale; ciò è ulteriormente rimarcato dalla (quasi) perfetta sovrapposizione omografica tra δάφνην (δάφνη nel testimone R2) φαγῶν sofocleo e δαφνηφάγων (δάφνην φαγῶν nel testimone T) licofroneo; alla medesima soluzione, ancora, approda la proposta di emendazione formale congetturata da Tucker per ovviare a presunte irregolarità nell'andamento prosodico e metrico di una citazione il cui *ductus* franto, insieme ad alcune peculiari scelte lessicali, parrebbe attribuire il verso in essa contenuto più a un dramma satiresco che a una tragedia: “δάφνην φαγῶν ὀδόντι πρῆε τὸ στόμα. If this were from a satyric play both φαγῶν and the jerky rhythm might pass muster. But preferable seems δαφνηφάγω δ' ὀδόντι πριέτω στόμα” [Tucker 1904, 246]; il titolo *Cassandra*, in ultimo, è testimoniato come variante alternativa per la composizione nota come l'*Alessandra* di Licofrone, un dato da cui potrebbe dipendere l'eventuale fraintendimento nella collocazione del riferimento da parte del compilatore dello scolio.

Se la relazione d'interdipendenza lessicale tra le citazioni da Sofocle e Licofrone mette in dubbio l'esistenza di una tragedia di cui è impossibile ricostruire l'argomento e in cui il personaggio della veggente figurerebbe non soltanto come *dramatis persona* ma anche come verosimile protagonista titolare, il medesimo rapporto costituisce forse la prova più efficace per riferire comunque il verso sofocleo in questione alla figura della profetessa, cui si addice l'impianto lessicale, tematico e semantico del frammento, come di seguito argomentato.

Entrambe le soluzioni di emendazione congetturale proposte non alterano la sostanza del verso, un'imperiosa richiesta espressa all'imperativo da un interlocutore anonimo nei confronti della veggente, da ipotizzarsi destinataria dunque in condizioni di plausibile *praesentia scaenica*. L'oggetto del comando, il mordersi le labbra,

¹⁴ L'apparato è esemplato su TrGF IV, 575; Di Gregorio 1975, 9.

costituisce un rilevante correlativo fisico e agito che richiama l'ordine di tacere impartito a Cassandra dal coro di vecchi Argivi a seguito delle sue empie dichiarazioni, in linea con il suo *status* di profetessa di sventure, inascoltata e non creduta:

Κα. Αγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον. | Χο. εὐφημον, ὃ τάλαινα,
κοίμησον στόμα,

Cassandra: Agamennone: io dico che tu vedrai la sua morte. | *Coro*: Zitta,
infelice, fa' tacere quella tua bocca!

[Ag. 1246-1247 West; trad. Centanni]

A una prima lettura, ancora, la pratica di mangiare l'alloro si presterebbe a essere interpretata come riferimento a una forma di divinazione 'tecnica', compiuta mediante operazioni e tramite il ricorso a strumenti - nel caso specifico, di tipo alimentare - estranei ed esterni alla persona fisica del chiaroveggente¹⁵. Ciò risulterebbe insolito rispetto a Cassandra - un personaggio cui la tradizione ascrive la capacità di produrre responsi oracolari a seguito di ispirazione mantica non mediata, che procede direttamente da parte del dio - e più prossimo, invece, ad altre figure profetiche apollinee quali la Pizia o le Sibille¹⁶.

Una proposta di risoluzione per quest'apparente discrepanza è tentativamente avanzata nello scolio all'*Alessandra* di Licofrone che glossa il corrispondente luogo testuale:

δαφνηφάγων· εἰώθασιν οἱ μάντιες δάφνας προεσθίειν. [...] οἱ μάντιες
δάφνας ἐσθίοντες ἐμαντεύοντο ἵνα τῇ ὀπωπῇ καὶ τῇ ὀσφρήσει γαννύμενος
ὁ θεὸς ἀντιδίδωσιν αὐτοῖς τὰς θεοπροπίας χαίρων. [...] Ἀπόλλων δὲ
συνείρας στέφανον ἐκ τῶν τοῦ φυτοῦ φύλλων ἐστεφανώσατο διὰ τὸν τῆς
ὀμωνυμίας κόρης ἔρωτα ὅθεν καὶ τὰ ἐν τῷ ναῷ τοῦ Ἀπόλλωνος στέμματα
ἀπὸ δάφνης ἦσαν κατεσκευασμένα. [...] τὸ δ' ἀληθὲς οὕτως ἔχει· οἱ

¹⁵ Sull'argomento, *ex all.* Graf 2009.

¹⁶ Sulla divinazione apollinea femminile, *ex all.*, Mazzoldi 2001, 99 ss.

χρησμολόγοι καὶ μάντιες στεφάνους δάφνης φοροῦντες ὡς ἀειθαλοῦς ὄντος τοῦ φυτοῦ καὶ ἀλεξικάκου [...] καὶ οὕτω διατρεφόμενοι εἰς τὸν μῦθον ἐτέθησαν ὅτι δαφνηφάγοι εἰσὶν ἦτοι ἐκ τοῦ στεφανοῦσθαι δάφνη,

“mangia-alloro”: era costume dei veggenti mangiare prima dell’alloro ... nutritisi di alloro, i veggenti profetavano cosicché il dio, godendone alla vista e all’olfatto, donava a questi le profezie quale contraccambio ... Apollo, intrecciata una ghirlanda di foglie della pianta [*scil.* di alloro], si incoronò per amore della ragazza che portava lo stesso nome; da ciò nel tempio di Apollo furono allestite ghirlande di alloro ... La verità è questa: gli oracoli e i veggenti sono soliti portare ghirlande di alloro, poiché la pianta è sempreverde e tiene lontani i mali ... così si fissò nel mito che i veggenti fossero mangiatori d’alloro.

[Σ Lyc., *Alex.* 6 Scheer 1958]

La spiegazione offerta dall’anonimo commentatore interpreta il “mangiare alloro” in termini traslati, quale metafora originata dall’uso, per profeti e veggenti di Apollo, di indossare ghirlande di alloro, un costume la cui eziologia è fatta risalire alla vicenda mitica che contrappone il dio a Dafne, e alla metamorfosi della ninfa nell’omonimo arbusto.

La fisica relazione che intercorre tra Cassandra e l’alloro, da cui il ritratto della veggente incoronata che emerge in controluce al passaggio sottoposto ad analisi, è corroborata da altri *loci* tragici euripidei. Se, come si argomenterà più diffusamente in seguito, nelle *Troiane* la natura tessile ovvero vegetale della ghirlanda richiesta da Cassandra a Ecuba non è specificata – Κα. μήτηρ, πύκαζε κρᾶτ’ ἐμὸν νικηφόρον, “Cassandra: Madre, incorona il mio capo vittorioso” [*Tr.* 353 Diggle] – , in questa sede si propone quale stringente confronto la menzione della profetessa, pur in *absentia scaenica*, presente nell’*Ifigenia in Aulide* (primo allestimento 403 a.C.):

Χο. ἤξει δὴ Σιμόεντα καὶ δίνας ἀργυροειδεῖς ἄγυρις Ἑλλάνων στρατιᾶς ἀνά τε ναυσὶν καὶ σὺν ὅπλοις Ἴλιον ἐς τὸ Τροίας Φοιβήιον δάπεδον, τὰν Κασσάνδραν ἴν’ ἀκούω ρίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους χλωροκόμωι στεφάνωι δάφνας κοσμηθεῖσαν, ὅταν θεοῦ μαντόσυνοι πνεύσωσ’ ἀνάγκαι,

Coro: Giungerà fino ai vortici rapidi e argentei del Simoenta tutta l'armata greca, con navi e armi a Ilio, sul suolo apollineo di Troia, là dove ho sentito dire che Cassandra agita i biondi capelli, ornata di una verdeggiante, appena cimata corona di alloro, quando spirano i profetici destini del dio.

[*IA* 751-761 Diggle]

L'immagine della veggente che, in preda all'ispirazione mantica, scuote i capelli e agita il capo adorna di una corona di freschi germogli d'alloro compone elementi pienamente apollinei assommati a uno schema gestuale che rimanda piuttosto alla sfera menadica e dionisiaca, come è possibile verificare dai confronti che seguono, tratti dalle *Baccanti* euripidee: Χο. ...] ὁ Βακχεὺς [...] τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων, "Bacco ... getta le molli chiome al vento" [*Ba.* 145-150 Diggle]; Πε. λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος, [...] ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖοσμος κόμην, [...] παύσω κτυποῦντα θύρσον ἀνασειόντά τε κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμῶν, "*Penteo*: Dicono sia arrivato uno straniero ... una chioma profumata di riccioli biondi ... gli farò smettere di battere il tirso e di scuotere i capelli, tagliandogli la gola, spiccando la testa via dal corpo" [*Ba.* 233-241 Diggle].

Il passaggio in questione, ancora, si carica di connotazioni pienamente apollinee non soltanto in riferimento allo specifico attributo della ghirlanda d'alloro, ma anche in rapporto alla peculiare denominazione adoperata per la regione troiana. La soluzione lessicale adoperata, infatti, consente di intendere il sintagma Φοιβίου δάπεδον non soltanto in termini geografici generici, ma anche e più specificamente in rapporto a spazi specifici – pertinenti a un santuario dedicato ad Apollo – dove la veggente eserciterebbe la propria pratica mantica e divinatoria. Il termine δάπεδον occorre a proposito degli ambienti templari luogo dell'oracolo di Delfi nell'*Oreste* di Euripide [*Or.* 330 Diggle], e in maniera analoga il sintagma Φοίβου πέδον è attestato *in vatiatione* nell'*Ifigenia in Tauride* [*IT* 972 Diggle].

A conclusione, in tal senso la triangolazione fra Apollo, la pratica divinatoria e la pianta d'alloro passerebbe non già per l'ingerimento del vegetale, bensì per un suo impiego come elemento costitutivo di un sacro apparato da indossare, insieme con altri paramenti e attributi, una soluzione dai risvolti scenici concreti tanto potenziali quanto comprovati dalla restante drammaturgia tragica, come si vedrà. Emerge anche

in questo caso, come già per l'*Aiace Locrese* sopra discusso, il motivo di Cassandra inghirlandata d'alloro, da cui la conseguente, possibile sovrapposizione tra questo personaggio e altre figure consacrate e sacerdotali apollinee, *in primis* la Pizia di Delfi, una caratterizzazione ulteriormente approfondita dall'operazione euripidea realizzata sul personaggio nell'*Alessandro*, da ciò che è possibile ricostruire sulla base dei frammenti di tradizione diretta e indiretta riferiti alla tragedia.

3.1.3. Euripide, *Alessandro* [TrGF V, 174-204]¹⁷

La tragedia costituisce il primo dramma di una tetralogia, il cui primo allestimento è datato 415 a.C., comprendente, oltre ai perduti *Palamede* e *Sisifo* satiresco, anche le *Troiane*, la cui testualizzazione è invece pervenuta in forma integrale. La materia e l'argomento della drammaturgia sono incentrate sul riconoscimento di Paride Alessandro e sul suo ritorno alla corte troiana, dopo il suo abbandono alla nascita in seguito alle infauste premonizioni sul destino della città di Troia, eventi la cui responsabilità sarebbe ricaduta proprio sulle future azioni del giovane principe .

La presenza di Cassandra tra le *dramatis personae* è assicurata dalla menzione della profetessa quale occorre ai vv. 25-28 della *hypothesis* papiracea che testimonia, pur sinteticamente, lo svolgimento di trama della tragedia [*P. Oxy.* 3650 (Coles 1974) = Test. iii Kannicht]: ...]· παραγενηθέντα δὲ τὸν Ἀλέξανδρον Κασ[σάν]δρ[α μ]ὲν ἐμμανῆς ἐπέγνω καὶ περὶ τῶ]ν μελλόντων ἐθέσπισεν, “trovasi accando ad Alessandro, Cassandra invasata lo riconobbe e profetizzò sui fatti futuri”.

La *hypothesis* attesta così con sicurezza, per il dramma, almeno un ingresso della veggente, nell'ambito di una scena a carattere oracolare da porsi nella seconda parte della tragedia, un episodio cui è riferita la testimonianza precedentemente discussa: x—x—x—]ης ἤκουσ' ἔπος | x—x—x— β]ακχεύει φρένα[, “... ha udito la parola ... la sua mente baccheggia ...” [F 62e.1-2 Kannicht].

Per continuità e affinità con quanto fin qui enucleato, tra le varie testimonianze relative a Cassandra si sceglie di presentare e sottoporre ad analisi e commento un frammento di tradizione diretta papiracea.

¹⁷ Sulla tragedia, *ex all.*, Snell 1937; Scodel 1980; Mazzoldi 2001, 138-151; Collard, Cropp 2008, 33-76; Di Giuseppe 2012.

Euripides, F 46 Kannicht (43 N.² [6 Sn.]), 11-12 [TrGF V, 182-183]

P. Strasb. Inv. Nr. 2344.1

11 × – ∪ δέ]δορκα παῖδα κ[

12 × –]ν ἀδύτων ὦ[

11-12 (XO.) καὶ μὴν δέ]δορκα παῖδα Κ[ασάνδραν (Κ[ασσάνδραν e.g. Jacob) σέθεν ἤκουσα]ν ἀδύτων ὦ[δε Φοιβείων πάρος e.g. Wilamowitz apud Crönert || 12 ἔρπουσα]ν αὐτ χωροῦσα]ν e.g. Jacob: στείχουσα]ν e.g. Diggle | μολοῦσα]ν ἀδύτων ὦ[δε Φοιβείων ἄπο e.g. Webster | ὦ[δε Φοιβείων ἔσω Mette

I versi riportati fanno parte di un più ampio frammento¹⁸ di cui costituiscono la porzione conclusiva, nel quale è stato riconosciuto un dialogo tra due interlocutori, probabilmente Ecuba e il Coro. La regina, in lutto, lamenta la perdita del proprio figlio, presumibilmente l'esposto Paride Alessandro; il corifeo o la corifea rispondono con esortazioni, tentando di consolarla. La sticomitia, segnalata dalle *paragraphoi* riportate in margine ai versi, si conclude con la chiara indicazione dell'ingresso di un nuovo personaggio, direttamente legato per rapporti di parentela a Ecuba. L'identità onomastica del figlio della regina di cui è registrato l'arrivo in scena è concordemente localizzata in corrispondenza della lacuna testuale in coda al v. 11; il κ preservato ha fatto propendere per l'attribuzione del riferimento a Cassandra, una proposta di ricostruzione su cui sussiste sostanziale accordo da parte degli editori.

A seguito del rinvenimento della *hypothesis*, il contenuto del dialogo ha fatto propendere per una sua collocazione cronologica e causale/consequenziale in rapporto alle prime fasi dello svolgimento dell'intreccio drammaturgico. Se l'emendazione congetturale che ristabilisce il nome della veggente è corretta, si avrebbe così la prova di un ingresso di Cassandra precedente alla scena di profezia cui si rimanda nel sunto papiraceo, un frangente sulle cui motivazioni e modalità permane incertezza.

¹⁸ *Ex all.*, Mazzoldi 2001, 141-142; Di Giuseppe 2012, 72-76.

La porzione di testo conservata al v. 12, invece, consente di leggere distintamente un riferimento a non meglio precisati ἄδυτα, “recessi”, un lessema presente nel vocabolario euripideo in associazione con contesti santuariali e riferito eminentemente alla sede oracolare della Pizia nel tempio di Apollo a Delfi, come si evince dalle occorrenze attestate nell’*Andromaca* [And. 1034; 1147], nello *Ione* [Ion 662; 1309] e nell’*Ifigenia in Tauride* [IT 973; 1256].

La connotazione apollinea del termine, insieme alla plausibile menzione in *praesentia scaenica* di Cassandra, ha dato origine alle soluzioni di ripristino *exempli gratia* del senso riportate in apparato critico¹⁹. Queste individuano Cassandra come vettore di uno spostamento cui riferire un verbo di movimento espresso in forma participiale, di cui rimarrebbe traccia nel v desinenziale del v. 12; varia, invece, la contestualizzazione spaziale di tale spostamento, in rapporto al quale gli ἄδυτα corrisponderebbero al luogo di destinazione del personaggio – *alias* lo scenario dell’episodio – ovvero al suo luogo di provenienza. Wilamowitz [*apud* Crönert 1912, 12] così ricostruisce: καὶ μὴν δέ]δορκα παῖδα Κ[ασάνδραν σέθεν | ἤκουσα]ν ἀδύτων ὦ[δε Φοιβείων πάρος, “ed ecco, scorgo tua figlia Cassandra che giunge qui, presso il tempio di Apollo”. Webster, invece, suggerisce per il v. 12 μολοῦσα]ν ἀδύτων ὦ[δε Φοιβείων ἄπο, “che accorre qui dal tempio di Apollo” [Webster 1967, 167] Risulta interessante, inoltre, ai fini del discorso, rilevare in questa sede come la proposta στείχουσα]ν, avanzata da Diggle su ragioni di natura paleografica [Diggle 1997, 99], permetta di intendere il movimento di Cassandra lungo direttrici spaziali a sviluppo pienamente tridimensionale – in verticale oltreché in orizzontale – suggerendo un’idea ulteriore di ascensione che ben si accorderebbe con la tradizionale ambientazione sotterranea della sede della Pizia delfica, da cui l’uso di κάτειμι in Plut., *De Pythiae Oraculis* 397a; 405c e di καταβαίνω in Plut., *De defectu oraculorum* 438b [*Moralia*, vol. 3 Sieveking].

A rafforzare il legame tra il personaggio e il tempio di Apollo, ancora, la dedicazione del santuario tramite l’introduzione dell’aggettivo φοιβείος, una soluzione concordemente accettata, fa il paio con la caratterizzazione dell’ingresso di

¹⁹ L’apparato è esemplato su esemplato su TrGF V, 182-183; Crönert 1912, 12; Snell 1937, 24-34; Diggle 1997, 99; Di Giuseppe 2012, 72-76.

Cassandra – il medesimo cui si riferisce il F 46 Kannicht? – in un *incertarum fabularum fragmentum* euripideo tramandato da un lemma nel lessico di Fozio (IX d.C.) e attribuito tentativamente all'*Alessandro* fin dalle ricostruzioni della tragedia operate da Hartung [Hartung 1844, 244] e Snell [Snell 1937, 20]:

Ἄγχιμος· ἀντὶ τοῦ πλησία. Εὐριπίδης· “ἀλλ' ἄγχιμος γὰρ ἦδε Φοιβεία γυνή”,

Anchimos [‘vicino’]: in luogo di *plesia* [idem]. Euripide: “ma è vicina, eccola, la donna/la sposa di Febo”

[Photius, α 292 Theodoridis = Incertarum Fabularum F 867 Kannicht (64 Sn.), TrGF V, 893: “Si Cassandra significatur (quod veri simile), locus ex *Alexandro* petitus”; *ex all.*, Mazzoldi 2001, 143; Di Giuseppe 2012, 160-161].

Se il commento di Hartung a proposito di un “adventus virginis furibundae” [Hartung 1844, 244] sembra esplicitare il rapporto di reciproca derivazione morfo-etimologica che lega φοιβείος, «di Febo, apollineo» al già osservato φοιβάς, «ispirata, invasata», riferito a Cassandra da Ecuba nell’omonima tragedia [*Hec.* 826 Diggle], Φοιβεία γυνή è significativamente allineato con Φοίβου παρθένος, “vergine di Apollo”, titolo attribuito a Cassandra dalla madre nelle *Troiane* euripidee [*Tr.* 253 Diggle], connotando il vincolo tra la veggente e Apollo con termini che combinano per ossimoro gli *status* di castità sacerdotale e appartenenza coniugale.

Così ricostruito, il frammento riafferma la già osservata correlazione per affinità tra Cassandra e la Pizia, compiuta non già per riferimenti all’apparato di attributi, bensì nuovamente in rapporto allo spazio con cui la veggente si relaziona, il santuario apollineo. In aggiunta al repertorio di *loci paralleli* finora presentati, il confronto con il passaggio dell’*Andromaca* di Euripide (prima rappresentazione 426/425 a.C.) che rievoca la nascita di Paride Alessandro introduce un ulteriore elemento e permette di rafforzare quest’uguaglianza sostanziale tra luoghi, funzioni e figure:

Χο. εἰ γὰρ ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν ἅ τεκοῦσά νιν μόρον πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσαι λέπας, ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίωι δάφναι βόασε Κασσάνδρα κτανεῖν, μεγάλην Πριάμου πόλεως λώβαν. τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετε δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

“*Coro*: Se lo avesse scagliato via a un destino funesto colei che lo generò, prima che andasse ad abitare le rupi dell’*Ida*, quando *Cassandra*, presso l’alloro profetico, urlò di ucciderlo, grande sciagura per la città di *Priamo*. A chi non si rivolse, chi tra gli anziani non implorò perché il neonato fosse assassinato?”

[*Andr.* 293-300 Diggle]

La menzione della pianta d’alloro nel luogo da cui *Cassandra* proferisce le proprie parole fatidiche, un’informazione ripresa successivamente nel terzo dramma della tetralogia – *Κα. ὁ χορὸς ὄσιος. ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις ἀνάκτορον θηηπολῶ. Ὑμῆν ὧ Ὑμέναι' Ὑμῆν*, “*Cassandra*: Sacra, la danza: guidala tu, *Apollo*, adesso. Io compio sacrifici nel tuo tempio, tra gli allori... *Imeneo*, *Imeneo*, *Imeneo*!” [*Tr.* 328-331 Diggle] – trova interessanti parallelismi nella tradizione che porrebbe un albero di alloro all’interno del tempio delfico di *Apollo*²⁰, presso la sede oracolare della *Pizia*, così come riportato in uno scolio al *Pluto* aristofaneo di seguito riportato insieme al passaggio corrispondente:

Χρ. Ἔχω τιν' ἀγαθὴν ἐλπίδ' ἐξ ὧν εἶπέ μοι ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείσας δάφνην,

Cremilo: Ho una buona speranza, dopo quello che mi disse *Febo* in persona, scosso il pitico alloro.

[*Pl.* 212-213 Coulon, van Daele]

Πυθικὴν σείσας δάφνην: Φασὶν ὡς πλησίον τοῦ τρίποδος δάφνη ἴστατο, ἦν ἢ Πυθία, ἠνίκα ἐχρησμάδει, ἔσειεν,

“*Scosso il pitico alloro*”: si dice che presso il tripode ci fosse una pianta di alloro che la *Pizia* agitava quando pronunciava i responsi oracolari.

[*Σ. vet.*, *Ar.*, *Pl.* 213 Dübner].

²⁰ *Ex all.*, Amandry 1950, 126-134.

Da notare, inoltre, come un'altra glossa al medesimo *locus* testuale ritorni sull'alloro quale addobbo e paramento profetico: παρ' ᾧ [*scil.* τρίπους μαντικός] παριδρυμένα παρθένοι προφήτιδες δαφνίνοις ἐστεμμένοι τοῖς στέμμασιν, “presso il quale [*scil.* il tripode mantico] si trovavano vergini profetesse, avvolte da ghirlande di alloro” [Σ *rec. Ar.*, *Pl.* 213 Massa Positano].

In conclusione, il frammento presentato appare rilevante ancorché instaura una relazione tra Cassandra e un luogo di culto apollineo, a rimarcare la consacrazione rivestita dal personaggio. Questa soluzione trova, come si vedrà, interessanti parallelismi con la drammaturgia delle Troiane - dove lo statuto sacerdotale di Cassandra è dichiarato esplicitamente dall'apostrofe Ἀπόλλωνος λάτρις, “serva *vel* ministra di Apollo”, che la veggente riferisce a sé stessa [Tr. 450 Diggle], ed è approfondito tramite il ricorso a specifici elementi di costume e attrezzeria - realizzando così un ideale *trait d'union* fra i due ritratti del personaggio realizzati nella tetralogia, plausibilmente corredato dai medesimi attributi in termini di materiali di scena.

Sul versante iconografico, la ricognizione condotta da Paoletti per il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* [LIMC, *sub voce* “Kassandra I”] evidenzia come, nella produzione ceramografica attica, l'insorgenza di attributi specifici a connotazione dello *status* di sacerdotessa, veggente e profetessa di Cassandra costituisce un fenomeno cronologicamente contemporaneo allo sviluppo teatrale del personaggio. La tendenza alla caratterizzazione del personaggio per “elementi di costume e attrezzeria” sarà oggetto di un riconoscibile incremento quantitativo e qualitativo nella parallela e poi successiva produzione ceramografica apula²¹. Fra gli attributi iconografici, spiccano alcuni elementi di chiara matrice apollinea, secondo operazioni analoghe a quanto osservato con il trattamento “pitico” e “delfico” di Cassandra nei frammenti tragici. Fra questi, un ruolo primario è rivestito dal tripode, dalle sacre bende e dall'alloro, quest'ultimo presente sotto forma di arbusto, ramoscello o ghirlanda.

Il tondo interno di una coppa attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Marlay,

²¹ Sull'argomento, *ex all.*, Lo Piparo 2017a.

proveniente da Spina, datata alla seconda metà del quinto secolo a.C. e conservata a Ferrara²² [Fig. 11] rappresenta l'imminente assassinio di Cassandra da parte di Clitemnestra, una scena con tutta probabilità "informata" dell'*Agamennone* eschileo. La vittima, abbigliata di un peplo fermato sulla spalla sinistra che lascia scoperto il seno destro, scalza e con un pendente al collo, inginocchiata presso un altare nel consueto *schema* da supplice, rivolge lo sguardo e indirizza la mano destra verso il volto della sua assalitrice, coperto dalle braccia sollevate, prossime a sferrare il colpo mortale d'ascia.

L'impianto della scena riproduce la tradizionale struttura compositiva dell'assalto di Aiace a Cassandra presso Atena/il suo simulacro, di ampia attestazione. In un gioco di sostituzione, la sposa di Agamennone occupa lo spazio e il ruolo riservati al guerriero acheo; allo stesso modo, Apollo si avvicina ad Atena come figura divina presso cui Cassandra invoca inutilmente asilo e protezione.

La presenza apollinea, simbolica e non già antropomorfica/teomorfica come nel caso di Atena, è reduplicata: uno spoglio arbusto di alloro si erge alle spalle di Cassandra, mentre un elaborato tripode metallico, parzialmente coperto da Clitemnestra, è da questa travolto e rovesciato nell'impeto omicida, alla maniera del simulacro di Atena, trascinato da Aiace nella tradizione mitografica dell'episodio corrispondente. L'effetto dell'azione di Clitemnestra sul tripode traduce visivamente e anticipa l'empietà e il sacrilegio del sacrificio corrotto in procinto di essere compiuto, una connotazione suggerita, oltre che dalla presenza dell'altare, anche dall'ascia, arma cerimoniale propria delle offerte cruente, e dall'*himation* della regina, drappeggiato intorno ai fianchi sopra il chitone finemente plissettato alla maniera di un grembiule sacerdotale²³.

Sebbene più scenografica che effettivamente costumistica, la presenza degli attributi apollinei del tripode e dell'alloro, dislocati intorno e non indosso a Cassandra, correda il personaggio dell'apparato che contraddistingue le coeve

²² Ferrara, Museo Nazionale di Spina 2482 – T 264. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 216252, con relativa bibliografia. LIMC, s.v. "Kassandra I" 202.

²³ Per analoghe considerazioni, *ex all.*, Connelly 1993, 122; Viret Bernal 1997, 98-99. Sul motivo del "corrupted sacrifice" nell'*Oresteia*, *ex all.*, Zeitlin 1965; Zeitlin 1966.

raffigurazioni della Pizia di Delfi. Quale immediato *comparandum*, si confronti la nota raffigurazione di consultazione oracolare della cosiddetta *Themis cup*.

Sul tondo interno di una coppa attica a figure rosse attribuita al pittore di Codro, proveniente da Vulci, datata alla seconda metà del quinto secolo a.C. e conservata a Berlino²⁴ [Fig. 12], è raffigurato Egeo – ΑΙ[Γ]ΕΥΣ –, il capo cinto da una ghirlanda di foglie di alloro, alla presenza di Themis – ΘΕΜΙΣ. Quest'ultimo personaggio, vestito di chitone e *himation* a parziale copertura del capo reclinato, è posto seduto su un tripode, in atteggiamento assorto e contemplativo, sorreggendo una phiale baccellata con la mano sinistra e un ramoscello di alloro con la mano destra.

Approfondendo il carattere dell'iscrizione onomastica che attribuirebbe identità divina alla figura femminile, più voci hanno recentemente argomentato circa la possibilità di scorgere, nell'immagine mitica, un riflesso più o meno diretto della pratica mantica storica il cui esercizio ricadeva quale principale mansione della Pizia. Così Fontenrose: “The Codrus Painter, who shows Aigeus before the Pythia [...], confirms the impression that we get from Herodotos. The Pythia, called Themis, sits calmly on the tripod and speaks to Aigeus” [Fontenrose 1978, 204]; Shapiro, a sua volta: “The woman sitting on the tripod must, in any case, be the Pythia” [Shapiro 1993, 222]; nella sua monografia sul Pittore di Codro, ancora, Avramidou rende conto del panorama di studi precedenti e intende l'immagine come “a rather simple illustration of the Delphic Oracle” [Avramidou 2011, 39].

Così come trasposto iconograficamente, la relazione fisica e funzionale tra la Pizia e il tripode, suo seggio oracolare, costituisce un'informazione nota e presente in maniera analoga nella tradizione drammaturgica tragica, così come testimoniato nello *Ione* di Euripide, tragedia ove la Pizia compare – unico altro caso oltre alle *Eumenidi* di Eschilo – come *persona loquens*: Ἴω. θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθειον Δελφίς, ἀείδουσ' Ἑλλησι βοάς, ἄς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσῃ, “Ione: Siede sul sacro tripode la donna di Delfi, cantando ai Greci gli oracoli che Apollo le fa intonare” [Jon 91-93 Diggle].

²⁴ Berlin, Antikensammlung F2538. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 216252, con relativa bibliografia. LIMC, s.v. “Themis” 10.



[Fig. 11]



[Fig. 12]

In ambiente magnogreco, tripode e alloro caratterizzano il personaggio di Cassandra su un cratere a volute aulo a figure rosse, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, proveniente da Canosa, datato fra il 330 e il 310 a.C. e conservato a Berlino²⁵ [figg. 13; 14]. La scena, sviluppata su più piani sovrapposti, raffigura l'episodio della partenza di Ettore per il campo di battaglia alla presenza di Andromaca, Astianatte e altri membri della corte troiana.

Disposto sul registro superiore, si nota il gruppo composto dalle due donne assise, entrambe abbigliate di chitone e *himation* – un lembo del quale copre il capo della figura di destra – e ornate di collana a giro singolo di vaghi, orecchini e bracciali spiraliformi sovraddipinti. Il personaggio a sinistra, in atteggiamento patetico, è sorretto da quello di destra: il braccio destro è sollevato, la mano portata dietro al capo; intorno a questo si scorgono le tracce, pur evanidi, di una ghirlanda con perloni sovraddipinti; il braccio sinistro, abbandonato, sorregge un ramo d'alloro capovolto, su cui rimangono labili tracce interpretabili come i resti di infule sovraddipinte.

L'identificazione della donna incoronata con la fronda d'alloro con Cassandra, colta da un accesso mantico e crollata in grembo alla madre Ecuba, è proposta fin dalla prima pubblicazione del monumento ceramografico da parte di Giuliani. Questi riferisce allo specifico attributo funzioni sacrali e sacerdotali, affini al ruolo profetico della veggente, consapevole del funesto destino di Ettore a seguito di visioni, rapportando la scena nel suo complesso all'episodio iliadico del commiato di Ettore dai familiari:

In der ermatteten Linken trägt sie mit Binden geschmückte Lorbeerzweige, ein sakrales Attribut, das zu einer priesterlichen Funktion passt. Eine junge Priesterin aber, die zum engen Umkreis des Priamos gehört, die Zukunft kennt und über Hektors baldigen Tod klagt: dass kann nur Cassandra sein.

[Giuliani 1988, 21-22]

Tra le altre istanze esegetiche rivolte al monumento iconografico in questione,

²⁵ Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlungen 1984.45. *Ex all.*, Todisco 2003, Ap 213; Taplin 2007, 253-255.

appare rilevante ai fini del discorso riportare il prodotto dell'operazione interpretativa condotta da Taplin²⁶ intesa a evidenziare i possibili elementi di contatto tra l'esemplare ceramografico e la tradizione drammaturgica tragica di quinto e quarto secolo, inquadrando gli apporti omerici rintracciati da Giuliani "not as a direct "source", but as a canonical version that has been deliberately changed and mediated through a tragedy." [Taplin 2007, 255].

Approfondendo e argomentando nel dettaglio l'ipotesi di Kannicht nella sua più recente edizione dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, formulata a proposito di un'eventuale connessione tra l'*Ettore*, dramma frammentario di Astidamante, e la raffigurazione sul cratere di Berlino, da ritenersi "huius fabulae compendium" [TrGF I, 352], Taplin intende la scena come "plausibly related to a tragedy about Hector, quite possibly the *Hektor* of Astydamos" [Taplin 2007, 253] e concorda con Giuliani circa l'identificazione del personaggio di Cassandra, attribuendo specifica connotazione apollinea al tripode inghirlandato con infula a perloni e nappe, sintatticamente riferito alla veggente per collocazione e sovrapposizione spaziale:

There can be no doubt about the identity of the central woman holding a branch in a kind of swoon: this must be Cassandra in a fit for prophesying. In that case the tripod would seem to signify a prophetic affinity with Apollo (rather than an artistic victory).

[Taplin 2007, 253]

Analogamente, come già Giuliani, Taplin riconosce il punto focale privilegiato attorno a cui ruota l'impianto complessivo della scena nell'elmo sorretto dall'auriga nel registro inferiore del cratere, un attributo legato strettamente al suo eroico possessore fin dall'epiteto iliadico caratterizzante κορυθαίολος, "dall'elmo ondeggiante, luminoso, scintillante", frequentemente riferito a Ettore [LSJ, *sub voce*], e oggetto di particolare, toccante attenzione nel commiato fra Ettore, la sposa e il figlio nel sesto libro dell'*Iliade*:

²⁶ Taplin 2007, 253.255; Taplin 2009; Taplin 2014, 147-149.

Giuliani notes its centrality [*sc.* the helmet's] , and, again with *Iliad* 6 in mind, says it is "the key to the meaning" of the whole [Giuliani 1995, 122]; I suggest that this is even more the case than he realizes. It was not until I saw the painting in reality that I realized just how conspicuous the helmet is: not only is the charioteer holding it up, so that it is positioned in the very centre of the whole composition, it is painted in yellow-gold, with its crest in white, in such a way as to make it stand out - glinting.

[Taplin 2009, 256]

Lo stesso studioso, ancora, rileva la direttrice che pone in relazione i due registri sovrapposti della scena, un asse di lettura a doppia percorrenza che si origina dalla figura di Cassandra in estasi mantica e procede attraverso il ramo d'alloro profetico rovesciato prolungandosi fino all'elmo, un trattamento iconografico che rimarcherebbe la centralità del personaggio della veggente tanto in rapporto al monumento ceramografico quanto rispetto alla possibile drammaturgia tragica astidamantea di riferimento:

Right in the centre of the upper frieze, her feet above Hector's spear and her arm above the crucial helmet, is Cassandra. Her pose, her branch and the tripod all indicate that she is to be envisaged as in some kind of prophetic state. [...] If there is a particular non-Homeric narration of the Hector story informing this vase [...] then it is absolutely clear that Cassandra's prophesying was central and prominent within it. [...] So, although it involves a chain of conjecture (inevitably), there is a coherent case to be made for reckoning that Cassandra and her visions were significant in Astydamas' famous tragedy.

[Taplin 2009, 261-262]



[fig. 13]



[fig. 14]

3.2. Gli attributi di Cassandra veggente nell'*Agamennone* di Eschilo

I frammenti tragici selezionati e discussi nella sezione precedente riferiscono a Cassandra caratteristiche e prerogative che rimarcano il suo *status* di sacerdotessa e profetessa, una connotazione funzionale alla costituzione drammaturgica degli intrecci e plausibilmente corroborata, sul versante spettacolare, da corrispondenti elementi di costume e attrezzeria.

Pur incompleto per la natura delle testimonianze, al netto di variazioni dipendenti dalle specifiche delle singole trame e situazioni, il composito ritratto di Cassandra che emerge si fonda sull'insistita ricorrenza di temi e motivi riconoscibili, propri del personaggio teatrale fin dall'evento performativo che possibilmente fissa il suo debutto assoluto sulla scena tragica attica, l'*Agamennone* di Eschilo (primo allestimento 458 a.C.), primo dramma della tetralogia dell'*Oresteia*, comprendente le trådite *Coefore* ed *Eumenidi*, in trilogia legata con l'*Agamennone*, e il perduto *Proteo satiresco*.

L'operazione compiuta da Eschilo sul personaggio di Cassandra amplia e approfondisce il materiale mitico-narrativo di uno dei *nostoi* eroici noti dalla tradizione epica. La vicenda della principessa prigioniera di guerra e compagna di Agamennone, uccisa insieme al sovrano al suo rientro da Troia, è nota fin dall'*Odissea*, e sinteticamente esposta dall'ombra di Agamennone a Odisseo: οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὄπα Πριάμοιο θυγατρὸς Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις ἀμφ' ἐμοί· [..., “udii la pietosissima voce della figlia di Priamo, Cassandra, che l'astuta Clitemnestra uccise addosso a me...” [Od. 11.421-423 Mühl].

In maniera analoga a quanto già notato a proposito dell'*Aiace Locrese* di Sofocle, tragedia di cui l'*Oresteia*, tra *Agamennone* ed *Eumenidi*, costituisce possibile modello, Cassandra è investita – e rivestita – da Eschilo del ruolo di veggente, sovrapposto e preminente rispetto a quello di schiava e concubina. Oltre che a teatro, la rapidissima diffusione di questa nuova modalità di presentazione del personaggio nell'ambito di altri prodotti letterari e culturali performativi è probabilmente sancita dal riferimento a Cassandra come “fanciulla veggente” – μάντιν [...] κόραν – uccisa da Clitemnestra

nella versione condensata dell'*Oresteia* contenuta nell'undicesima *Pitica* di Pindaro [*Pyth.* 11.33 Maehler]. Le due possibili datazioni tramandate dagli scolî – 474 *versus* 454 a.C. – rendono l'ode l'immediato, ideale precedente della tetralogia eschilea, ovvero la prima testimonianza della sua fortuna²⁷.

Il carattere originale e innovativo del trattamento eschileo di Cassandra è direttamente proporzionale allo spazio e al peso a lei riservato tanto nella drammaturgia quanto nell'allestimento spettacolare dell'intreccio tragico. Le componenti logica e scenica della *performance* dell'*Agamennone* concorrono parallelamente, in maniera ora disgiunta e indipendente ora congiunta e interconnessa, nel richiamare l'attenzione su un personaggio presente sulla scena complessivamente per ottocentoquarantotto versi – più della metà dell'estensione testuale complessiva dell'*Agamennone* – secondo gradazioni di rilevanza testuale e visiva accuratamente scandite, con il plausibile scopo di alimentare le attese degli spettatori. Questo conteggio rende Cassandra il secondo personaggio dell'*Agamennone*, immediatamente dopo la vera protagonista della tragedia, la regina Clitemnestra.

L'ingresso del personaggio è contestuale a quello, trionfale e di sicuro impatto visivo, del sovrano, in principio del terzo episodio. Al termine del secondo stasimo, il Coro di vecchi Argivi saluta l'arrivo di Agamennone sul carro senza tuttavia menzionare la sua compagna²⁸:

Χο. ἄγε δὴ βασιλεῦ, Τροίας π<τ>ολίπορθ', Ἀτρέως γένεθλον, πῶς σε προσείπω, πῶς σε σεβίζω, μήθ' ὑπεράρας μήθ' ὑποκάμψας καιρὸν χάριτος;
Coro: Eccoti o re, distruttore di Troia, figlio di Atreo, come rivolgermi a te, come onorarti senza esagerare, ma senza sminuire l'omaggio che ti devo?

[*Ag.* 783-786; trad. Centanni]

²⁷ Sull'argomento, *ex all.*, Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini 1998, 283-284; Mazzoldi 2001, 68; Kurke 2013.

²⁸ Le citazioni testuali dell'*Agamennone* seguono l'edizione West 1991. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Fraenkel 1950; Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995; de La Combe 2001; Centanni 2003. Sul carattere "nuziale" dell'ingresso di Cassandra e Agamennone, *ex all.*, Rehm 1994; Seaford 1987; McNeil 2005; Mitchell-Boyask 2006; Debnar 2010.

La motivazione sottesa a un tale silenzio eschileo nei confronti dell'entrata in scena di Cassandra – altrettanto silenziosa e “asociale”²⁹ – insieme ad Agamennone è efficacemente esposta da Taplin. Commentando una nota *ad locum* di Fraenkel – “Whatever the arrangement on the stage, according to the rules of early Attic drama no notice should be taken of Cassandra before attention is drawn to her by some explicit phrase” [Fraenkel 1950, II.370] –, Taplin ne discute e ridimensiona il carattere assertivo: “Aeschylus must have meant them [*scil.* the audience] to notice her: he himself has broken the "rules." He is, it seems, playing a delicate - and unusual - game with his audience. He has touched their curiosity, and yet has done nothing at all to satisfy it” [Taplin 1972, 77].

Lo studioso riprende e approfondisce le proprie argomentazioni nella monografia dedicata allo *stagecraft* delle entrate e delle uscite nella produzione tragica eschilea:

There has been no preparation for the arrival of Cassandra. Aeschylus could have included something about her in the Herald scene, but he deliberately has not. [...] The audience is bound to be curious about her, and yet to pay her no close attention. This is admittedly unusual dramatic technique, since attention is normally drawn to an entry and some indication made towards its interpretation; but Aeschylus has a special purpose in making Cassandra at first a silent and enigmatic figure.

[Taplin 1977, 305]

L’“invisibilità” drammaturgica di Cassandra è interrotta dopo centosessantasette versi dal suo ingresso. Prossimo a entrare nel suo palazzo calpestando la corsia di tessuti preziosi approntata da Clitemnestra, Agamennone menziona Cassandra – la cui visibile presenza scenica è assicurata dall’occorrenza di pronomi dimostrativi con funzione di marcatore deittico – in toni consoni al suo ritratto tradizionale fin dall’epica, descrivendola come prigioniera di guerra, il “fiore” più prezioso del suo bottino:

²⁹ *Ex all.*, Wilson 1995.

Αγ. τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς τήνδ' εἰσκόμιζε· τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς
θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέρκεται. ἐκὼν γὰρ οὐδεὶς δουλίῳι χρῆται
ζυγῶι· αὕτη δὲ, πολλῶν χρημάτων ἐξάϊρετον ἄνθος, στρατοῦ δῶρημ' ἐμοὶ
ξυνέσπετο,

Agamennone: [a Clitemnestra] Quanto a questa straniera, falla entrare in casa e trattala con benevolenza: la divinità guarda da lontano e vede con occhio benigno chi, essendo più forte, si comporta in modo mite. Nessuno porta volentieri il giogo di schiavitù: e lei, fiore squisito fra molte ricchezze, dono dell'esercito, mi ha seguito fin qui.

[Ag. 950-955, trad. Centanni]

Ottantacinque versi – corrispondenti all'uscita di Agamennone e Clitemnestra al termine del terzo episodio – separano l'invito rivolto da Agamennone a Clitemnestra dall'imperioso comando indirizzato dalla regina alla prigioniera, unico personaggio rimasto in scena durante il terzo stasimo del Coro, all'inizio del quarto episodio. L'ordine impartito contiene l'unica apostrofe onomastica riferita nella tragedia a Cassandra, funzionale al riconoscimento e alla conferma dell'identità del personaggio: Κλ. εἴσω κομίζου καὶ σύ, Κασ<σ>άνδραν λέγω, “*Clitemnestra*: Vieni dentro anche tu: dico a te Cassandra!” [Ag. 1035, trad. Centanni].

Cassandra permane silenziosa e irremovibile alla richiesta di Clitemnestra e del Coro di abbandonare il carro ed entrare nel palazzo per altri trentasette versi. Nuovamente solo, il personaggio finora caratterizzato come κωφὸν πρόσωπον, figurante muto, infrange improvvisamente il suo silenzio e s'impone come unica *persona loquens*, insieme ai vecchi Argivi, della scena che occupa per intero il quarto episodio, realizzando un sorprendente *coup de théâtre* che testimonia per Eschilo la padronanza di una risorsa dal forte potenziale drammaturgico e scenico, l'introduzione di un terzo attore³⁰.

Esteso per duecentocinquantotto versi, l'episodio di Cassandra [Ag. 1072-1330]³¹

³⁰ Sull'argomento, *ex all.*, Knox 1972; Marshall 2003.

³¹ Sulla scena di Cassandra, *ex all.*, Fraenkel 1937; Schein 1982; Mazzoldi 2001, 180-218.

occupa lo spazio e corrisponde al percorso che separa l'orchestra dalla porta della reggia. In tal senso, Eschilo dilata e cadenza i tempi dell'uscita di scena del personaggio, riempiendo i passi che conducono Cassandra oltre la soglia, alla morte.

Alternando momenti di chiaroveggenza e profezia, tra alterità e lucidità, monologo e dialogo, Cassandra ripercorre la vicenda dell'atroce banchetto imbandito da Atreo a Tieste con le carni dei suoi figli, preannuncia la prossima, violenta fine di Agamennone e di lei stessa, uccisi per mano di Clitemnestra, e anticipa il ritorno del vendicatore Oreste e il futuro matricidio da questi compiuto.

Il Coro di vecchi Argivi, conscio delle capacità mantiche di Cassandra, riconosce gli avvenimenti passati della casa degli Atridi evocati dal personaggio, partecipa del suo dolore davanti all'ineluttabilità della morte imminente ma è incapace di comprendere il senso delle visioni sugli avvenimenti futuri, e rifiuta categoricamente la profezia riguardante l'assassinio di Agamennone. Ciò a seguito della maledizione imposta da Apollo a Cassandra, condannata a non essere creduta per aver rifiutato di unirsi al dio, preso dal desiderio erotico per la donna – un motivo originale e innovativo rispetto alla tradizione, e di probabile paternità eschilea³²:

Κα. μάντις μ' Ἀπόλλων τῶιδ' ἐπέστησεν τέλει. | Χο. μῶν καὶ θεός περ
 ἰμέρωι πεπληγμένος; | Κα. Προ τοῦ μὲν αἰδῶς ἦν ἐμοὶ λέγειν τάδε. | Χο.
 ἀβρύνεται γὰρ πᾶς τις εὖ πράσσων πλέον. | Κα. ἀλλ' ἦν παλαιστῆς κάρτ'
 ἐμοὶ πνέων χάριν. | Χο. ἦ καὶ τέκνων εἰς ἔργον ἤλθετον νόμοι; | Κα.
 ξυναινέσασα Λοξίαν ἐψευσάμην. | Χο. ἤδη τέχνησιν ἐνθέοις ἠρημένῃ; |
 Κα. ἤδη πολίταις πάντ' ἐθέσπιζον πάθη. | Χο. πῶς δῆτ' ἄνατος ἦσθα
 Λοξίου κότῳ; | Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἤμπλακον | Χο. ἡμῖν γε
 μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς,

Cassandra: Apollo, il profeta, mi votò a questo compito. | *Coro*: Forse, se pure un dio, s'innamorò? | *Cassandra*: Prima di ora avevo ritengo a parlarne | *Coro*: È un lusso che ci si può prendere quando tutto va per il meglio | *Cassandra*: Era una gara, un gioco, e lui mi lusingava con il suo

³² Sull'argomento, *ex all.*, Kovacs 1987.

favore. | *Coro*: E a che punto siete arrivati? Avete avuto dei figli? | *Cassandra*: L’avevo promesso al Lossia; ma tradii la promessa. | *Coro*: Eri già presa dal dio, dalla sua arte? | *Cassandra*: Sì: già profetizzavo ai miei cittadini tutto quanto sarebbe accaduto. | *Coro*: E come sfuggisti indenne all’ira del Lossia? | *Cassandra*: Non fui più creduta da nessuno e su niente: questa fu la sua punizione | *Coro*: Veramente a noi sembra che le tue profezie siano vere.

[*Ag.* 1202-1213; trad. Centanni]

L’ingresso di Cassandra nel palazzo determina la sua uscita di scena e la conclusione del quarto episodio. L’assenza del personaggio – una condizione parziale e non completa o assoluta, come si vedrà, – è temporanea e limitata. Dopo quarantadue versi, occupati dal quarto stasimo e dalla risposta del Coro alle grida di Agamennone, colpito a morte, Cassandra rientra insieme al sovrano, entrambi cadaveri, sul macabro *tableau* offerto da Clitemnestra alla vista del Coro – e del pubblico [*Ag.* 1372]. Altri sessantotto versi si frappongono tra l’esposizione del corpo della donna e la sua menzione [*Ag.* 1440]:

Κλ. κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος, Χρυσηΐδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἴλιωι, ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε, καὶ τερασκόπος καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος πιστὴ ξύνεννος, ναυτίλων δὲ σελμάτων ἰστοτριβῆς. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην· ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἢ δέ τοι κύκνου δίκην τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον κεῖται,

Clitemnestra: Ecco! Giace qui a terra colui che offese me, la sua donna, colui che fu la delizia delle figlie di Crise sotto le mura di Ilio! Ed ecco la sua prigioniera, l’indovina che divideva il letto con lui, la profetessa, sua compagna fedele: con lui è stata sul legno degli scalmi, con lui sulla nave. Si meritavano quanto hanno pagato: costui e anche lei, che come un cigno ha cantato l’ultimo suo lamento di morte, ora sono qui distesi.

[*Ag.* 1438-1446; trad. Centanni]

Il riferimento al “canto di morte” di Cassandra, possibile ripresa epica *in variazione* del passaggio odissiaco già citato, costituisce l’ultimo luogo testuale della

drammaturgia dedicato al personaggio; il suo “corpo” o “involucro scenico”, insieme a quello di Agamennone, permane invece quale elemento spettacolare fino alla fine della tragedia [Ag. 1372-1673].

Il coinvolgimento emotivo e la tensione patetica suscitati dalla scena di Cassandra nel quarto episodio [Ag. 1072-1330] sono registrati già nella *hypothesis* alessandrina dell'*Agamennone*:

Κασσάνδρα δὲ προμαντεύεται, πρὶν εἰς τὰ βασίλεια εἰσελθεῖν, τὸν ἑαυτῆς καὶ τοῦ Ἀγαμέμνονος θάνατον καὶ τὴν ἐξ Ὀρέστου μητροκτονίαν καὶ εἰσπηδαῖ ὡς θανουμένη, ῥίψασα τὰ στέμματα. τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἰκανόν,

Cassandra, prima di entrare nella reggia, fa una profezia sulla morte sua e di Agamennone e sul matricidio di Oreste; quindi si precipita all'interno pronta a morire, gettando via le bende sacerdotali. Questa parte del dramma è oggetto di ammirazione perché di grande effetto e perché suscita una forte emozione.

[Hyp. Ag. 9-13 Smith; trad. Centanni]

La pur stringata sintesi dell'argomento tragico non manca di riferire effetto ed emozione al complesso di risorse drammaturgiche e sceniche che caratterizzano la situazione, rilevando come significativa l'unico momento di manipolazione del costume e dell'attrezzatura del personaggio registrato nella drammaturgia, un corredo oggetto di peculiare attenzione da parte di commentatori, critici, eruditi ed editori fin dall'antichità.

Nella *hypothesis* è riassunta una più articolata e dettagliata procedura di svestizione e distruzione di abbigliamento e accessori realizzata da Cassandra, una sequenza di gesti descritti e compiuti dal personaggio su specifici materiali di scena parte del proprio corredo, verbalizzata nel passaggio che segue:

Κα. τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε, καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρηι στέφῃ; σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ· ἴτ' ἐς φθόρον πεσόντ',

ἐγὼ θ' ἄμ' ἔνομαι· ἄλλην τιν' ἄτης ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε. ἰδοῦ δ', Ἀπόλλων
 αὐτὸς οὐκδύων ἐμὲ χρηστηρίαν ἐσθῆτ'. ἐποπτέυσας δέ με κὰν τοῖσδε
 κόσμοις καταγελωμένην μέγα φίλων ὑπ' ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως, μάτην
 <τὰ πιστὰ θεσπίζουσιν, οὐδὲν ἤρκεσεν,> κακουμένη δέ, φοιτὰς ὡς
 ἀγύρτρια, πτωχὸς τάλαινα λιμοθνής ἠνεσχόμην· καὶ νῦν ὁ μάντις μάντιν
 ἐκπράξας ἐμὲ ἀπήγαγ' ἐς τοιάσδε θανασίμους τύχας,

Cassandra: Ma perché mi faccio deridere con queste vesti, gli scettri e le stole profetiche intorno al collo? Ecco, vi spezzo, vi strappo, prima di morire: via, a terra, alla malora, ed io vi verrò dietro! Siate dote di sciagura per qualche altra, al posto mio! Ecco, ecco, è Apollo stesso che mi spoglia della veste di profetessa: ma già il dio era rimasto a guardare quando venivo derisa per questi paramenti anche dai miei cari che – è certo – mi erano ostili. Ma invano <ho profetizzato cose vere, a niente è servito>, sono stata umiliata, come una pazza, una ciarlatana: pitocca, miserabile, morta di fame... tutto questo ho sopportato. E ora il profeta che mi ha fatto profeta mi trascina a questa sorte di morte.

[Ag. 1264-1276; trad. Centanni]

L'ambito di versi citato riporta lessemi che permettono di riconoscere e identificare in maniera sostanzialmente univoca alcuni elementi del sistema di costume e attrezzeria di Cassandra, insieme con voci a carattere più generico, e altri riferimenti ancora più indefiniti, espressi per via pronominale e rivolti a entità concrete non visualizzate testualmente.

L'operazione condotta da Cassandra investe e menziona dapprima due attrezzi scenici specifici, gli "scettri", σκῆπτρα³³, una voce il cui numero plurale è da intendersi plausibilmente in accezione ellittica, e le "bende oracolari", μαντεῖα στέφη, disposte intorno al collo [Ag. 1265]. Rimosso lo strato più esterno, l'attenzione di coreuti e spettatori è concentrata sul costume, inteso in accezione tessile, su quanto è disposto entro una più stretta cintura prossemica intorno e addosso al personaggio: Cassandra menziona così la propria "veste profetica", χρηστηρίαν ἐσθῆτ[α], rimossa

³³ Sugli scettri come attributi sacerdotali femminili, *ex all.*, Connelly 2007, 87-88.

per intervento diretto di Apollo [Ag. 1270]. I tre componenti rientrano plausibilmente nel collettivo κόσμος, occorrente al numero plurale, “ornamenti” e corredato da un aggettivo dimostrativo con funzione deittica di marcatore di visibilità scenica [Ag. 1271].

Più incerti appaiono i referenti materiali cui far corrispondere il pronome dimostrativo τάδε [Ag. 1264], riferito a entità che provocano “derisione, scherno e ludibrio”, καταγέλωτ[α] [LSJ, *sub voce*] – e il pronome personale σέ [Ag. 1266]. Si riporta, costruita su questi esempi, una sintetica campionatura di istanze interpretative estratta dalla secolare storia della tradizione e della critica testuale dell’*Agamennone*, a riprova della costante attenzione rivolta dagli esegeti nei confronti degli aspetti performativi intrinseci e sottesi alla drammaturgia.

Gli scolî antichi, tardoantichi e bizantini *ad locum* ipotizzano per entrambi i passaggi un rimando all’abbigliamento oracolare della profetessa, sebbene il valore plurale e/o collettivo delle soluzioni lessicali adoperate consenta la loro estensione all’intero complesso di costume e attrezzatura. Τάδε è così glossato da Demetrio Triclinio con τὰ ἐσθήματα, “gli abiti” [Σ *Tricl.*, Ag. 1264 Smith], σέ è interpretato dall’anonimo scoliasta *vetus* come ὃ στολή, “l’abito *ovvero* la veste, il costume” [Σ *Vet.*, Ag. 1266 Smith] e commentato sempre da Triclinio in accordo con il suo intervento esplicativo precedente: πρὸς τὴν ἑαυτῆς ἐσθῆτα τοῦτο λέγει σχίζουσα τὰ ἑαυτῆς ἱμάτια, “dice ciò [*scil.* Cassandra] rivolta al suo stesso abbigliamento, lacerando le proprie vesti” [Σ *Tricl.*, Ag. 1266 Smith].

L’apparentemente anomala concordanza *ad sensum* richiesta fra il pronome σέ, al numero singolare, e le voci nominali e verbali al numero plurale presenti in Ag. 1264-1268, ancora, è notata e tentativamente risolta tramite congettura formale già all’inizio del diciassettesimo secolo da Casaubon. Dallo *studium* del filologo proviene un codice manoscritto inedito – *Aeschyli | Agamemnon | Isaaco Casaubono | interprete* | MDCX [Ms. Parisinus Graecus 2791, Paris, BNF = Casaubon 1610] –, testimonianza dell’interesse ecdotico e antiquario da questi rivolto alla tragedia eschilea³⁴.

³⁴ Sull’argomento, *ex all.*, Mund-Dopchie 1981.

Il passaggio testuale corrispondente alla svestizione di Cassandra [fol. 72 verso] è segnalato e introdotto dal seguente *caput in margo*: *vatum hic enumerat ornamenta*, “qui elenca [*scil.* Eschilo] gli ornamenti dei profeti”. Il pronome σέ in *Ag.* 1266 è glossato e corretto “*ex emend. Is. Casauboni*” in σφέ, “*vos*”, normalizzando la presunta discordanza morfologica e sintattica. La traduzione interlineare latina, inoltre, rende τάδε in *Ag.* 1264 come “*haec insignia*”, riferendo il dimostrativo deittico alla dimensione collettiva e attrezzistica del costume di Cassandra, i cui “*ornamenta*” preminenti sono elencati nel verso successivo.

La contraddizione rilevata da Casaubon è risolta da Campbell in termini analoghi pur con risultato opposto. L’editore recupera in corpo al testo la sostanza lessicale della glossa antica *ad Ag.* 1266 e propone l’emendazione sostanziale di τάδε con στολήν, da intendersi come un’anticipazione rispetto alla successiva menzione della veste profetica di Cassandra, ovvero come voce collettiva che rimanda all’insieme del costume. La questione, ancora, è argomentata e discussa diffusamente, fra testo e scena, da due dei più autorevoli editori e commentatori moderni della tragedia eschilea, il già menzionato Fraenkel e Judet de la Combe:

Almost all editors and translators [...] take σκῆπτρα and μαντεῖα στέφη as in apposition to τάδε. [...] The usual manner of taking the passage is not the only possible one. τάδε might be regarded as the first of three terms. [...] Cassandra tears part of her garments and throws the rags to the ground along with her staff and fillets [...]: τάδε would not be ambiguous to the spectators, who at the same time as they heard the word saw the gesture which accompanied it. This presupposes what is in itself natural enough, that not only the staff and fillets, but also the dress worn by Cassandra belonged to the sacred gear of the prophetess;

[Fraenkel 1950, II.584, *ad Ag.* 1264 f.]

σὲ μὲν [is] referred by the Byzantines [...] to her robes; so Hermann; on the other hand, many modern commentators (from Bothe to Wilamowitz) take it as referring to her prophet’s staff. For us a decision is scarcely possible; the spectators saw what was intended;

[Fraenkel 1950, II.584, *ad Ag.* 1266]

Cassandre désigne avec τάδε des objets que le spectateur devait identifier sans ambiguïté. Le lecteur, lui, doit choisir un référent pour le déictique. Deux hypothèses ont été discutées : soit on y reconnaît un objet distinct du sceptre et des bandelettes mantiques [...], soit on fait de καὶ σκῆπτρα καὶ στέφη l'apposition de τάδε [...]. La suite montre que Cassandre s'en prend aussi à son vêtement de prophétesse (χρηστηρίαν ἐσθῆτ', v. 1270), sans toutefois que l'hypothèse de l'apposition s'en trouve infirmée et qu'il faille faire de « cela » sa robe de devin;

[de la Combe 2001, 544, *ad Ag.* 1264 ss.]

Le « tu » requiert un référent scénique, parmi les attributs de la prophétesse. [...] Les anciens commentateurs voyaient dans le pronom le vêtement de Cassandre [...], ma il n'a pas encore été explicitement nommé. Quand on refusait cette solution, et que l'on ne corrigeait pas avec Dorat, Stanley, Schütz et Karsten en σφὲ μὲν..., de manière à avoir l'ensemble des objets désignés au vers précédent, il restait deux possibilités : le sceptre [...] ou les bandelettes – à moins d'admettre que le « tu » ouvre une possibilité laissée libre, le geste de l'acteur venant la définir. L'emphase [...] et le singulier font plutôt pencher pour l'insigne du pouvoir sacré, le sceptre, qui est distingué de l'ensemble.

[de la Combe 2001, 545, *ad Ag.* 1266 ss.]

Munro, in ultimo, introduce nel costume di Cassandra un nuovo elemento di attrezzatura scenica cui riferire tanto il pronome personale singolare σέ quanto l'azione corrispondente: “Cassandra’s action on the stage would make intelligible to the audience much that is obscure to us [...] and *purposely abrupt* for scenic effect. As she says σὲ μὲν ... διαφθερῶ she destroys something, which we do not know, but the spectators knew; an image of Apollo, I guess, which she wore on her head or breast.” [Munro 1882, 140]. La congettura, ritenuta “quite improbable” da Fraenkel [Fraenkel 1950, II.585, *ad Ag.* 1266] e come tale isolata nella storia degli studi, non è del tutto priva di suggestioni notevoli, se osservata in rapporto ad alcuni peculiari attributi iconografici propri di Cassandra veggente nella produzione ceramografica apula.

Nell'*Ilioupersis*³⁵ raffigurata su un cratere a volute apulo a figure rosse, frammentario, attribuito al Pittore di Dario, datato fra il 340 e il 330 a.C. e conservato a Ginevra³⁶ [Fig. 15] è presente la consueta scena dell'aggressione di Aiace a Cassandra.

L'eroe, nudo eccetto l'*himation* drappeggiato intorno al braccio sinistro, armato di elmo, scudo e spada, afferra la donna per i capelli e la trascina via dal simulacro di Atena. La canuta sacerdotessa Teano, caratterizzata dalla chiave del tempio ornata di infule a perloni desinenti in nappe, cerca di impedire l'atto brutale. Un ramoscello di alloro occupa lo spazio tra la sacerdotessa e il gruppo di Cassandra e Atena. Uno scettro, rovesciato e prossimo a cadere, è parzialmente sovrapposto alla figura di Cassandra, frapponendosi tra la vittima e il suo assalitore. L'asta dello scettro è decorata da punti sovraddipinti, la sua terminazione è conformata a *naiskos* con coronamento ad acroteri e due figurine – apollinee? –, rese nel dettaglio in policromia, all'interno del campo riquadrato. Tracce di un'infula a nappe e perloni fra le gambe di Aiace sono possibilmente relative al medesimo attributo.

Scettro e alloro sono non indispensabili nella comprensione di una scena dallo schema iconografico modulare, frequente e riconoscibile – come minimo – fin dalla produzione ceramografica attica a figure nere. Mentre il ramoscello potrebbe essere inteso come elemento non significativo, ornamentale e riempitivo, secondo una prassi pittorica improntata all'*horror vacui* tipica della ceramografia apula – anche se un ramoscello di alloro è stretto da Cassandra aggredita da Aiace su un frammento di cratere a calice apulo a figure rosse, attribuito al Pittore dell'Oltretomba, datato al 330 a.C. e conservato a Ginevra³⁷ [Fig. 16] – lo scettro a *naiskos* (finora oggetto di poca attenzione da parte della critica³⁸) rappresenta un attributo pienamente innovativo, scarsamente attestato ed esclusivo di Cassandra – per derivazione tragica eschilea? – e di pochi altri personaggi, accostabili a essa in virtù della connotazione profetica.

³⁵ Sull'*Ilioupersis* nella ceramografia magnogreca, *ex all.* Moret 1975.

³⁶ Genève, Collection privée. *Ex all.*, Gollan 2000, 160-161; Gollan 2000a, 261/C20; LIMC Suppl. 2009, s.v. "Ilioupersis", add. 1.

³⁷ Genève, Collection privée. *Ex all.*, Gollan 2000, 162; Gollan 2000a, 261/C21; LIMC Suppl. 2009, s.v. "Theano I", add. 2.

³⁸ *Ex all.*, Paoletti 1994; Lo Piparo 2017a.

Quattro versioni stereotipate della violenza di Aiace a Cassandra su altrettanti monumenti iconografici apuli a figure rosse più tardi di un decennio rispetto al cratere del Pittore di Dario, tutti attribuiti al Pittore di Baltimora – due anfore, da Avignone³⁹ [Fig. 17] e da Basilea⁴⁰ [Fig. 18] e due crateri a volute, da Zurigo⁴¹ [Fig. 19] e da Basilea⁴² [Fig. 20] – permettono di confermare l'appartenenza dello scettro a *naiskos* al corredo di attributi proprio del personaggio. Adorno di un capitello fitomorfo tra l'asta e la terminazione, lo scettro è rappresentato ritto tra le braccia della vittima; sul cratere di Basilea, ancora, un'infula a perloni con nappe è legata all'asta.

Le poche altre occorrenze coeve dello scettro a *naiskos* sembrano assicurare la sua forte relazione con la dimensione mantica. Esso è attestato per Apollo – insieme con un ramoscello di alloro ingirlandato da infule e due tripodi – e per Dioniso su due *dinoi* a figure rosse gemelli, ascritti alla Maniera del Pittore di Dario e noti dal mercato antiquario londinese⁴³ [Fig. 21; 22]

Un analogo attributo, ancora, corredato di infula e descritto come “sormontato da un *pinax* figurato” da Roscino [Roscino 2008, 297-298], completa – insieme con l'elemento “scenografico” dell'arbusto di alloro – il costume di Tiresia, personaggio dall'epico “scettro d'oro”, χρύσειον σκῆπτρον ἔχων [Hom., *Od.* 11.91 Mühl], su un cratere a calice apulo a figure rosse, attribuito al Pittore di Dario e conservato a Boston⁴⁴ [Fig. 23] su cui è raffigurata una scena di apoteosi di Alcmena, riferita da Taplin all'omonima tragedia euripidea [Taplin 2007, 172-174].

Questa evidenza giustifica e supporta l'identificazione del profeta nella scena di

³⁹ Avignon, Musée Calvet 2001.4, ex Melbourne, Geddes Collection A:5:2. *Ex all.*, Schauenburg 1994; LIMC, s.v. “Kassandra I”, 141.

⁴⁰ Basel, Antikenmuseum BS 1456. *Ex all.*, Schauenburg 1994; LIMC Suppl. 2009, s.v. “Iliopersis”, add. 3a

⁴¹ Zurich, Galerie Nefer. *Ex all.*, Schauenburg 1994; LIMC, s.v. “Kassandra I”, 137.

⁴² Basel, Antikenmuseum BS 1457. *Ex all.*, Schauenburg 1994; LIMC Suppl. 2009, s.v. “Iliopersis”, add. 3b.

⁴³ London, antiquarian market. *Ex. all.*, RVAp Suppl. I 80/106a; 106b.

⁴⁴ Boston, Museum of Fine Arts 1989.100. *Ex all.*, Todisco 2003, Ap 146; Taplin 2007, 172-174; LIMC, s.v. “Teiresias”, 4.

ambasceria raffigurata su un vaso apulo perduto e noto per restituzioni grafiche⁴⁵ [Fig. 24] sostenuta, tra gli altri, da Séchan, che associa l'immagine con l'*Edipo Re* di Sofocle [Séchan 1926, 143-145] rigettando precedenti interpretazioni [*ex all.*, Huddilston 1898, 77] che leggevano l'immagine come il confronto fra Agamennone e Crise, sacerdote di Apollo, precedente epico su cui, come si vedrà, Eschilo fonda l'allestimento lessicale del costume e del ruolo di Cassandra nell'*Agamennone*.

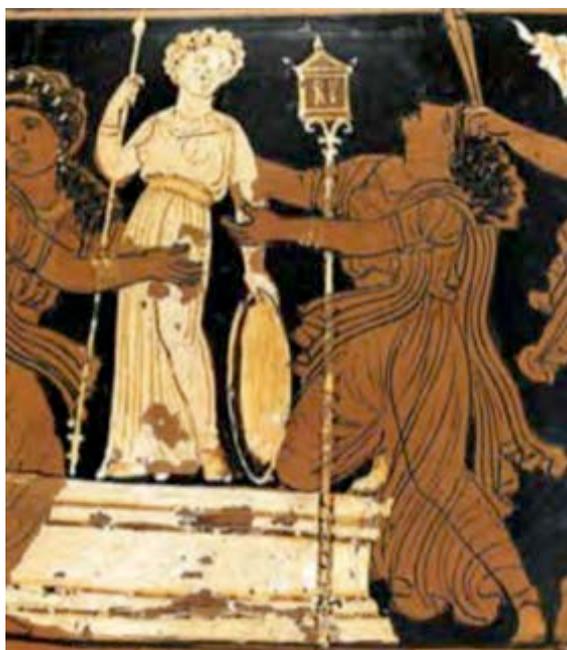
⁴⁵ *Ex all.*, Huddilston 1898, 77; Séchan 1926, 143-145; Schmidt 1982; LIMC, s.v. "Agamemnon", 47.



[Fig. 15]



[Fig. 16]



[Fig. 17]



[Fig. 18]



[Fig. 19]



[Fig. 20]



[Fig. 21]



[Fig. 22]



[Fig. 23]



[Fig. 24]

La fisica scomposizione della σκευή di Cassandra descritta nel quarto episodio dell'*Agamennone* mette a fuoco un sistema di costume e attrezzeria rilevante, pur taciuto nel testo, e come tale rilevato dagli spettatori fin dal silenzioso e non annunciato ingresso in scena del personaggio: “In the theatre the audience could not help noticing this woman in her unusual costume” [Taplin 1972, 77].

La “unusualness” e l’attenzione suscitate dall’*habitus* di Cassandra coinvolgono la relazione che lega il costume al personaggio, favorendone ovvero ostacolandone il riconoscimento dell’identità. Nella sua possibile prima apparizione assoluta a teatro, Eschilo correda così Cassandra di attributi dalla fortissima e immediata connotazione “gnorismatica” apollinea, elementi di novità e scarto potenziale rispetto alla presentazione e alla prima menzione della figura nella drammaturgia, introdotta da Agamennone come straniera e bellissima prigioniera di guerra in perfetto accordo con la tradizione epica.

Al medesimo repertorio epico di temi e motivi afferisce lo strumentario materiale con cui è scenicamente allestito il nuovo costume apollineo della principessa troiana. Gli scettri e le bende profetiche [Ag. 1265] descritti, rimossi e distrutti da Cassandra nel quarto episodio corrispondono lessicalmente alle insegne che Crise, sacerdotessa di Apollo, reca con sé durante l’ambasceria presso l’accampamento degli Achei da questi tentata per ottenere la liberazione della figlia Criseide, schiava di Agamennone, come narrato nel primo libro dell’*Iliade*:

ὁ γὰρ ἦλθε [sc. Χρύσης] θεὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν λυσόμενός τε θύγατρα
φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα, στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοὺς, Ἄτρεΐδα δὲ μάλιστα
δύω, κοσμήτορε λαῶν· [...] Ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ
αἰδεῖσθαί θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα· ἀλλ' οὐκ Ἄτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι
ἦνδανε θυμῷ, ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλε· μή σε
γέρον κοίλῃσιν ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κίχαιω ἢ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὖτις
ἰόντα, μή νύ τοι οὐ χραίσμη σκήπτρον καὶ στέμμα θεοῖο· τὴν δ' ἐγὼ οὐ
λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργεϊ τηλόθι
πάτρης ἰστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιόωσαν· ἀλλ' ἴθι μὴ μ'
ἐρέθιζε σαώτερος ὣς κε νέηαι,

Era venuto [*scil.* Crise] alle rapide navi dei Greci per liberare la figlia, portando un enorme riscatto, e in mano aveva le bende sacre ad Apollo arciere, avvolte intorno allo scettro dorato, e pregava tutti gli Achei, ma soprattutto i due figli di Atreo, capi d'eserciti ... Tutti i Greci approvavano che si rispettasse sacerdote, e si accettasse il ricco riscatto, ma non piaceva al cuore di Agamennone figlio di Atreo; lo cacciò malamente, ed aggiunse queste aspre parole: “Bada che non ti colga piu, vecchio, presso le navi, a indugiarti adesso o a tornarvi un'altra volta; non ti salverebbe lo scettro, e neanche la benda del dio. Non la libererò, tua figlia; la raggiungerà la vecchiaia nella nostra casa in Argo, lontana dalla sua patria, lavorando al telaio e frequentando il mio letto. Ora vattene e non irritarmi, se vuoi tornartene salvo”.

[*Ilias* 1.12- 32 Allen; trad. Paduano]

Il recupero delle insegne di Crise, simbolo dell'autorità divina e garanzia della presenza attiva ed effettiva di Apollo come patrono e difensore, sancisce la consacrazione di Cassandra: “Avec le sceptre et les bandelettes, Cassandre souligne son appartenance à Apollon : elle cite, en effet, les deux attributs qui distinguent Chrysès lorsqu'il entre dans le camp des Grecs au début de l'Iliade [...]. Les deux insignes font la fonction de Cassandre” [de la Combe 2001, 544, *ad Ag.* 1264].

L'intervento eschileo si configura come una profonda e sostanziale rielaborazione del precedente omerico, da leggersi oltre la citazione didascalica. In tal senso Cassandra, a un tempo consacrata di Apollo e prigioniera di guerra, sembra evocare e comprendere in sé i ruoli di Crise e della figlia Criseide – quest'ultima indirettamente associata a Cassandra da Clitemnestra in *Ag.* 1438 ss. –, stretta in mezzo alle decisioni dettate dai medesimi agenti dell'episodio iliadico – un condottiero, Agamennone, e una divinità sinistramente “tutelare”, Apollo – fra vecchi e nuovi padroni.

Nello specifico, si rileva come preminente il conferimento alle infule sacerdotali di Crise di una nuova, esplicita connotazione profetica, assente nel modello iliadico di riferimento. Questa nuova prerogativa, lessicalmente replicata nell'analogia

caratterizzazione della veste oracolare di Cassandra, ha aperto la strada a svariati tentativi di riconoscimento di altri attributi mantici tradizionalmente propri di Apollo e di altre figure sacerdotali e profetiche a esso connesse, *in primis* la Pizia di Delfi, nello strumentario della veggente eschilea – le cui parole oscure sono peraltro accostate agli altrettanto incomprensibili responsi delfici:

Χο. τοῦ γὰρ τελοῦντος οὐ ξυνῆκα μηχανήν. | Κα. καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἑλλην' ἐπίσταμαι φάτιν. | Χο. καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα, δυσμαθῆ δ' ὅμως,

Coro: Non ho capito la trama e chi la porterà a compimento. | *Cassandra*: Eppure parlo bene la lingua greca. | *Coro*: Anche gli oracoli pizi parlano bene: eppure sono difficili da capire...

[Ag. 1253-1255; trad. Centanni]

Di queste operazioni di ricostruzione antiquaria, suggestive pur non sempre attendibili, ora caute ora disinvolve, si offre una sintetica rassegna esemplificativa.

Nella storia dell'interpretazione testuale dell'*Agamennone*, le bende e gli scettri di Cassandra sono stati avvicinati a più riprese alla pianta sacra dell'alloro. Nel già menzionato manoscritto inedito di Casaubon [Casaubon 1610, fol. 72 verso], la versione interlineare latina intende le infule oracolari intorno al collo di Cassandra in Ag. 1265 come "*vatum proprias circa collum corollas*". L'erudito traduce στέφη come "ghirlande", riproducendo la già riscontrata confusione fra avvolgimenti tessili e vegetali derivata dalla corradicalità e dall'interdipendenza morfo-etimologica dei lessemi greci riferiti a bende e corone. Il commento al passo [fol. 73 recto] riassume e illustra la svestizione in termini analoghi: "*Cassandra ad mortem properans exiit [illeggibile] sacra vestimenta qui.<bus> erat induta. [...] Optime [a.] hic exponit Aeschylus ornatum vatis scipionem videt.<ur> & corollam circa collum*".

L'operazione esegetica condotta da Casaubon sulla tragedia eschilea, pur inedita, filtra e riaffiora quale serbatoio di *comparanda* cui attingere nei suoi successivi prodotti scientifici ed editoriali. In particolare, la descrizione del costume "laureato" di Cassandra è ripresa con ampliamenti e minime variazioni, nella terza edizione dei *Caratteri* di Teofrasto, in una glossa esplicativa alla consuetudine dei superstiziosi di

aggirarsi “con l’alloro in bocca” – δάφνην εἰς τὸ στόμα λαβὼν [*Characteres* 16.2 Steinmetz] – che già conteneva, nelle precedenti edizioni, un rimando alla Cassandra δαφνηφάγος licofronea: “*Apud Aeschylum in Agamemnone habitus vatis hic est, ut amictus veste vatum propria, quam poeta appellat χρηστερίαν, manu scipionem gestet, et coronam collo appensam: nam Ait Cassandra se habere καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρι στέφη*” [Casaubon 1612, 290].

In rapporto allo scettro di Cassandra, inoltre, il medesimo commento *ad locum* [Casaubon 1612, 289] introduce inoltre un lemma esichiano che testimonia anche per questo attributo l’impiego possibile dell’alloro: ἰθυντήριον· ὃ φέρουσιν οἱ μάντιες σκῆπτρον ἀπὸ δάφνης, “*ithynterion: lo scettro d’alloro che portano i veggenti*” [Hesychius, ι 406 Latte].

Quale sintesi tra le due possibili soluzioni riscontrate, nella sua edizione della tragedia Wecklein indica una corona d’alloro inghirlandata da bende di lana, nell’ambito di una dettagliata ricostruzione del costume di Cassandra posta a commento dell’ingresso del personaggio nel terzo episodio:

Zur Seite sitzt ihm Kasandra, als Seherin gekennzeichnet durch weißes Gewand, den χιτῶν ὀρθοστάδιος (Poll. IV 18, 119), über dem sie ein Netz von Wollenfäden ἄγρηνον (Poll. IV 18, 116, Hesych. u. d. W.) trägt (1269), dann durch Scepter und den mit Wolle umwickelten Lorbeerkranz, der um den Hals auf die Brust herabhängt (1264, Hom. A 15 und Schol. zu Aristoph. Plut. 39, vgl. Wieseler Zeitschr. f. d. Altertumsw. 1848 S. 108 f).

[Wecklein 1888, 84, *ad. Ag.* 774-965]

L’articolata descrizione è il prodotto di un accurato montaggio di informazioni recuperate da fonti a carattere letterario e lessicografico. Si rileva il tentativo di definire la tipologia e la tinta della veste indossata dalla veggente: Cassandra indosserebbe così una “tunica a dritte pieghe, non stretta da cinture” – χιτῶν ὀρθοστάδιος ὁ μὴ ζωννύμενος [Poll. 7.49 Bethe] – il cui colore bianco è ricavato dal costume comico riferito nell’*Onomasticum* alle anziane sacerdotesse – ἡ δὲ γυναικῶν ἐσθῆς κωμικῶν, ἡ μὲν τῶν γραῶν μηλίνη ἢ ἀερίνη, πλὴν ἱερείῶν· ταύταις δὲ λευκή, “per quanto riguarda l’abito delle donne della commedia, quello delle vecchie è colore

delle mele o del cielo, tranne che per le sacerdotesse: per queste è bianco” [Poll. 4.119 Bethe].

La medesima idea cromatica è recuperata da Sommerstein, intendendo il bianco come “the colour of rejoicing and of Apollo, worn probably by most characters but especially by Cassandra, the Pythia and Apollo himself” [Sommerstein 1996, 45]. L’affermazione si presta a interessanti sviluppi in termini di meccanica di allestimento, suggerendo la possibilità non remota che, nell’economia di allestimento generale della trilogia dell’*Oresteia*, i personaggi di Apollo e delle due profetesse da questi ispirate condividano, sia pur parzialmente, i medesimi ovvero analoghi elementi di costume e attrezzatura scenica.

Sopra la tunica, infine, Wecklein pone un peculiare capo d’abbigliamento, l’ἀγρηνόν, una delle sopravvesti – ἐπιβλήματα – tragiche catalogate da Polluce, effettiva “divisa professionale” dei profeti (teatrali): ἀγρηνόν – τὸ δ’ ἦν πλέγμα ἐξ ἐρίων δικτυῶδες περὶ πᾶν τὸ σῶμα, ὃ Τειρεσίας ἐπεβάλλετο ἢ τις ἄλλος μάντις, “*agrenon*: questo era l’intreccio di lana, simile a una rete, [disposto] intorno a tutto il corpo, che indossava Tiresia o qualche altro veggente” [Poll. 4.116 Bethe].

La caratterizzazione dello specifico accessorio di vestiario offerta da questa testimonianza è ampliata, tra gli altri, da Esichio, il quale glossa il termine in due lemmi consecutivi: <ἀγρηνά>· δίκτυα. καὶ ἔνδυμα | <ἀγρηνόν>· <ἔνδυμα> δικτυοειδὲς ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες Διονύσῳ, “*agrena*: reti, e sopravvesti. | *agrenon*: sopravveste d’aspetto simile a una rete, che indossano gli invasati di Dioniso” [Hsch. α 776; 777 Latte].

Queste definizioni permettono di intendere l’ἀγρηνόν in accezione specialistica, dotandolo di funzioni qualificanti per specifiche figure, nell’ambito di due sfere d’influenza accomunate da pratiche legate all’insorgenza di stati di alterazione psicofisica – mantica e menadica – sotto il patronato di due specifiche divinità, Apollo e Dioniso. Così sintetizzato, il sistema di corrispondenza biunivoca e interdipendente fra rimandi e connotazioni costituito intorno all’ἀγρηνόν, alle pratiche legate e dipendenti al suo impiego e ai personaggi che se ne avvalgono, appare calzante rispetto al ritratto “pitico” e bacchico di Cassandra realizzato dalla

produzione drammaturgica tragica.

La soluzione di Wecklein corrisponde a quanto già avanzato in precedenza da Sommerbrodt nella sua dissertazione sullo spettacolo eschileo: “*Memoratur haute praeter xystides primum aliquod genus, qui solorum datum perhibetur fuisse proprium, ἀργηρόν. Quod quale fuerit, satis dilucide describit Poll. Onomast. IV.116. [in nota] Est igitur vestis lanea, reticuli instar texta, non superiori tantum corporis parti, sed toti corpori supra tunicam (ἔνδυμα, χιτών) injecta. Eiusmodi videtur esse Cassandrae illa vestis Aesch. Agamem. v. 1242. 43 [sic] Ἴδοὺ δ', Απόλλων αὐτὸς οὐκδύων ἐμὲ Χρηστηρίαν ἐσθῆτ' κ. τ. λ.*” [Sommerbrodt 1851, lxviii].

Lo stesso, ancora, [Sommerbrodt 1848, xiv] emenda ἀργηρόν in ἀγρηρόν nell’unica fonte antica, sebbene tarda, che attribuisce paternità eschilea allo specifico elemento di vestiario, un elenco di “invenzioni sceniche” del poeta, τὰ περὶ τὴν σκηρὴν εὐρήματα, a opera di un anonimo grammatico, nel quale la specifica sopravveste precede la menzione di “ un terzo attore oltre al secondo” – καὶ τὸν ὑποκριτὴν ἐπὶ τῷ δευτέρῳ τὸν τρίτον [Sommerbrodt 1848, xiv : τῶν τρίτων cod.] –, possibile riferimento a una risorsa effettivamente ricorrente nella costruzione drammaturgica e nella messa in scena dell’*Agamennone* che potrebbe garantire analoga provenienza anche per l’ἀγρηρόν [*Anec. Par.* 1.19 Cramer = *Aesch.*, Testimonium N 108 Radt].

La corrispondenza tipologica fra il materiale e la lavorazione dell’ἀγρηρόν e l’intreccio di bende di lana a copertura della pietra dell’ὄμφαλος, l’“ombelico” di Delfi – un monumento presente quale elemento scenografico nel prologo delle *Eumenidi* eschilee – nota già sul finire del diciannovesimo secolo [Harrison 1900], riferisce valore apollineo al costume e carattere mantico all’intreccio delfico, un’equivalenza accolta e registrata nella lessicografia antiquaria primo-novecentesca : “*Agrenon* est aussi le nome du réseau dont était couverte, à Delphes, la pierre ombilicale [*Omphalos*]” [Darembert-Saglio, s.v. *agrenon* (E. Saglio)]; “la pierre oraculaire a donné aux prophètes son vêtement rituel” [Darembert-Saglio, s.v. *omphalos* (G. Karo)].

L’ipotesi che Cassandra sia abbigliata – e successivamente si liberi, per mano di

Apollo – dell’ἀγρηνόν è accolta dalla maggioranza degli esegeti moderni⁴⁶. Definita “attractive suggestion” da Fraenkel [Fraenkel 1950, II. 584], essa è segnalata da Dingel fra gli “Insignien der Priester” nel suo prodotto scientifico dedicato ai *Requisiten* tragici [Dingel 1961, 23-24]. Fra gli altri pareri favorevoli si segnalano quelli di Blasina e Roscino, quest’ultimo in rapporto a un possibile riflesso iconografico dello specifico attributo nella produzione ceramografica apula:

L’ipotesi che questo velo ‘a forma di rete’ [*scil.* l’ἀγρηνόν] costituisse la sopravveste di Cassandra nell’*Agamennone* è verosimile: l’insistenza del testo scenico (parola + gesti) sul costume indica comunque che in qualche modo questo contribuiva all’identificazione di Cassandra come μάντις.

[Blasina 2003, 215-216]

Se dunque per un verso è piuttosto evidente che, nel costume previsto per Cassandra [...], la funzione caratterizzante del ruolo del personaggio sia stata affidata essenzialmente a determinati accessori – complementari rispetto ad un abbigliamento “neutro” di base – quali lo scettro e le bende, per l’altro non può escludersi che [...] la χρηστέρια ἐσθῆς di Eschilo [...] possa riferirsi a specifici indumenti attribuiti al personaggio in modo da renderne immediatamente individuabile la funzione e la sfera di attività. Dovviamo allora ipotizzare che nella χρηστέρια ἐσθῆς sia riconoscibile una qualche forma dell’*agrenon* del veggente? L’identificazione [...], sebbene sia indimostrabile in via definitiva, ritengo possa essere sostenuta con un certo margine di verosimiglianza, tenendo conto tanto del contesto drammaturgico dell’*Agamennone* quanto del valore sacro attribuito alla rete di lana nel culto delfico.

[Roscino 2008, 299]

Su un cratere apulo a volute a figure rosse, ascritto all’opera del Pittore De Schulthess, annoverato tra gli immediati precursori del Pittore di Dario, datato tra il 340 e il 330 a.C. e conservato a Ginevra⁴⁷ [Figg. 25; 26] è rappresentato lo sbarco di

⁴⁶ Sull’argomento, *ex all.*, Matteuzzi 2008.

⁴⁷ Genève, Musée d’art et d’histoire HR 44 (dépôt Association Hellas et Roma). *Ex all.*, Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, 97-108; Roscino 2008; LIMC, s.v. “Kassandra I”, 26.

Elena e Paride, accompagnati da Eros, sulla costa troiana alla presenza di alcuni membri della corte e della famiglia reale. Sul registro superiore, rappresentata assisa, il volto e la parte inferiore del corpo in scorcio, il busto di prospetto, Cassandra – ΚΑΣΣΑΧΙΔΡΑ [*sic*] – indossa un lungo chitone decorato lungo il bordo inferiore da un fregio a onda corrente e una teoria di palmette separati da una doppia linea continua, un *himation* decorato a cerchietti e orlato da una bordura semplice a campitura piena, disposto sulle spalle e intorno alle braccia alla maniera di uno scialle, calzature chiuse sovraddipinte. Altrettanto sovraddipinti sono i gioielli di cui Cassandra è ornata, una collana a doppio giro di vaghi e un paio di bracciali spiraliformi ai polsi.

L'abbigliamento del personaggio sopra descritto è corredato di elementi peculiari, interpretati come “i simboli del suo rango” [Paoletti 1994, 33], “una serie di attributi e accessori che ne sottolineano la specifica pertinenza all'ambito sacro e divinatorio” [Roscono 2008, 293].

In primo luogo è opportuno rilevare l'indumento sovrapposto al chitone. Nella prima descrizione sistematica della raffigurazione, Aellen, Cambitoglou e Chamay si soffermano sul particolare in questione dandone la seguente lettura: “elle [*sc.* Cassandre] porte par-dessus une ceinture et des bretelles. Ses hanches sont encore couvertes d'une sorte de culotte faite d'un filet de perles, bordé des houppes” [Aellen, Cambitoglou, Chamay 1986, 101].

A seguito del confronto, operato su *comparanda* ceramografici coevi, col trattamento iconografico “a perloni” riservato a infule di lana non tessuta, caratterizzate da nodi che legano il filato a distanza regolare, la “rete di perle” bordata da nappe nella descrizione di Aellen *et all.* è in tal senso più correttamente interpretata da Paoletti: “al di sopra del chitone si notano corregge che s'incrociano davanti al petto, cui è fissata una sorta di gonnellino, composto da una rete di tenie puntinate” [Paoletti 1994, 34-35].

Roscono, a sua volta, è autrice di una definizione ancor più dettagliata: “Cassandra indossa bretelle di cuoio, decorate da piccole borchie metalliche, il cui incrocio sul petto è evidenziato da una falera metallica di grandi proporzioni. Alle

bretelle è collegata una stretta cintura, ugualmente borchiata, cui è fissato un curioso gonnellino, realizzato con una lavorazione a larghe maglie di forma romboidale. Esso avvolge fianchi e gambe della donna, concludendosi poco al di sopra del ginocchio con un orlo decorato da nappe” [Roschino 2008, 294].

Tanto Paoletti quanto Roschino identificano nell’ indumento in questione, inusuale e in quanto tale privo di immediati paralleli diretti, una possibile trasposizione iconografica dell’*ἄγρηβόν*. Il rilevante cortocircuito semantico tra aspetti apollinei e dionisiaci rintracciato nelle fonti lessicografiche relative, in linea con il duplice statuto di veggente ispirata e invasata baccante rivestito dalla Cassandra tragica, si presta a interessanti confronti iconografici che sembrano comprovarne la praticabilità, come di seguito enucleato.

L’attribuzione dell’*ἄγρηβόν* alla dimensione profetica apollinea pare trovare conferma in un esempio tratto dall’ambito ceramografico attico. Su un lato di un cratere a campana attico a figure rosse attribuito al Pittore di Achille, datato alla metà del quinto secolo a.C. e conservato a Oxford⁴⁸ [Fig. 27], figura una “sacra conversazione” tra Apollo e Artemide. Entrambi i fratelli divini sono caratterizzati dagli attributi tradizionalmente loro riferiti: Artemide, il capo cinto da una corona raggiata, regge arco e faretra; Apollo si appoggia a un lungo ramo d’alloro, adoperato a mo’ di scettro. Nell’altrimenti ordinario *ensemble* di vestiario del dio spicca un curioso capo d’abbigliamento, indossato sopra al chitone e al di sotto dell’*himation*. Visibile intorno alla parte superiore del corpo, l’indumento si configura come una casacca priva di maniche, lo scollo rotondo e il giro spalla segnati da una bordura a doppia linea, interessato da una decorazione per filari alternati di linee spezzate a zig zag e piccoli punti, un trattamento pittorico che potrebbe trasporre graficamente, sia pur in maniera corsiva, un reticolo di maglie a losanga in filato fermato da nodi.

Se si accetta la proposta di leggere nell’immagine una raffigurazione di Apollo con l’*ἄγρηβόν*, il monumento ceramografico in questione costituirebbe un esempio non indifferente dell’impiego dello specifico accessorio come capo di vestiario,

⁴⁸ Oxford, Ashmolean Museum 1914.730. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 213879, con relativa bibliografia.

ampliando l'elenco di paralleli iconografici attici procurato da Roscino, che invece attribuisce analoghi capi soltanto a oggetti ed entità inanimate quali erme e *xoana* [Roscino 2008, 296].

Esaustivo e pertinente è invece il sistema di rimandi e confronti incrociati operato dalla studiosa muovendo al versante dionisiaco. Nel più ampio numero di convincenti *comparanda* iconografici coevi citati da Roscino, si sceglie di riportare quali rilevanti in questa sede due paralleli ceramografici.

Il primo corrisponde alla raffigurazione di una menade danzante entro un *naiskos* su un cratere a volute apulo a figure rosse, attribuito al Pittore Strötgen e conservato a Matera⁴⁹ [Fig.28]. Il personaggio è abbigliato con un gonnellino a infule trattate a perloni e desinenti in nappe, indossato sopra una gonna in tessuto più lunga, sorretto da una cintura e da bretelle incrociate sul petto nudo.

Il secondo è da identificarsi con l'immagine del personaggio di Dioniso nell'episodio della punizione di Licurgo presente sul registro figurato superiore di una *loutrophoros* apula a figure rosse attribuita al Pittore dell'Oltretomba e conservata a Monaco⁵⁰ [Fig. 29]: la scena presenta il dio, abbigliato con stivali al polpaccio con risvolti, chitone con maniche attillate, *himation*, un sistema di tenie sovraddipinte sul capo e nartece, con indosso un'analogo gonnellino a infule a perloni con nappe, pendenti dal margine inferiore di un cinturone sovraddipinto che riveste l'addome, trattato alla maniera di una corazza anatomica, da cui si dipartono due altre infule a perloni incrociate sul torace.

L'“habit de pretresse” [Gollan 2000, 133] di Cassandra sul cratere di Ginevra è corredato e completato da ulteriori attributi, analoghi a quelli già osservati sul cratere del Pittore dell'Oltretomba di Berlino, a rimarcare la connotazione mantica e la consacrazione sacerdotale apollinea del personaggio della veggente. Così Aellen *et all.*, realizzando nuovamente il fraintendimento già osservato a proposito delle infule

⁴⁹ Matera, Museo Archeologico Nazionale “D. Ridola” 164563, ex Bari, Coll. Rizzon 17. *Ex all.*, Roscino 2008, 301.

⁵⁰ München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 3297 (J849). *Ex all.*, Todisco 2003, Ap 222.

di cui si compone l'*agrenon*: “Le pouvoir prophétique du personnage est indiqué par sa couronne de lauriers et les deux rameaux de même espèce (des cordons de perles y sont attachés), l’un dans la main droite, l’autre tombé à terre. [...] Bien que prêtresse, Cassandre porte de nombreux bijoux: un cordon de perles (terminé par des houppes) qui entoure sa tête et ondule de chaque côté, un double collier et des bracelets” [Allen, Cambitoglou, Chamay 1986, 101].

I cordoni di perle disposti insieme alla ghirlanda di alloro intorno alla testa di Cassandra e intrecciati ai rami del medesimo arbusto sono correttamente interpretati come infule da Paoletti: “[Cassandra] ha i capelli adorni di una corona d’alloro e di una tenia a punti desinente con nappe, indossa chitone, matello a scialle sulle braccia e regge nella destra un ramo d’alloro, al quale è intrecciata una tenia; un ramo simile al primo è scivolato al suolo” [Paoletti 1994, 34-35]. Allo stesso modo Roscino: “Sul capo è disposta un’ampia corona di foglie e bacche di lauro, associata ad un’infula di lana desinente in nappe. Un’infula identica a questa è avvolta attorno al ramoscello di lauro che Cassandra regge nella mano destra” [Roscino 2008, 294].

Quale ultima notazione in rapporto al monumento ceramografico ginevrino, Allen *et al.* avanzano un’interessante lettura drammatizzata per il ramo d’alloro capovolto: “Ayant perdu tout espoir, elle [*sc.* Cassandre] a même laissé tomber le rameau prophétique” [Allen, Cambitoglou, Chamay 1986, 104]. A questa proposta narrativa, diacronica e consequenziale, seguendo l’esempio del già discusso cratere del Pittore dell’Oltretomba di Berlino, è possibile affiancare un’interpretazione in termini sinottici, che pone lo specifico attributo di Cassandra in relazione sintattica con altri elementi che figurano nella raffigurazione della scena.

Nello specifico, la direttrice originata dal braccio destro della veggente, prolungata dalla fronda d’alloro, traccia un ideale asse di collegamento fra i registri superiore e inferiore, allineando e rapportando la veggente a Eros e all’imbarcazione. Anche qui, dunque, il ramo di alloro si presta a essere interpretato come “dispositivo iconografico” con funzione mantico-deittica, vettore e trasposizione visiva della conoscenza profetica e inascoltata di Cassandra, consapevole del pericolo legato e dipendente dalla pulsione erotica, motivo e motore primo del rapimento di Elena da parte di Paride e dell’approdo della coppia da Sparta a Troia.



[Fig. 25]



[Fig. 26]



[Fig. 27]



[Fig. 28]



[Fig. 29]

Visualizzato per tramite dei materiali di scena, rafforzato attraverso potenziali o effettivi ampliamenti costumistici e attrezzistici di matrice delfica – bende, alloro, ἀγρηγόν –, lo strettissimo, violento e ambiguo legame tra Apollo e Cassandra, sacerdotessa, veggente e profetessa del dio, emerge esplicito nella scena oracolare del quarto episodio fin dall’insistita apostrofe rivolta al dio, primo nome a infrangere bruscamente e inaspettatamente il prolungato silenzio del personaggio – Κα. ὀτοτοτοτοῖ πόποι δᾶ· ὄπολλον ὄπολλον, “*Cassandra*: Ah ah ah! da da da! Apollo mio, Apollo!” [Ag. 1072-1073 = 1076-1077; trad. Centanni]; Κα. Ἄπολλον· Ἄπολλον· ἀγυῖᾱτ', ἀπόλλων ἐμός, “*Cassandra*: Apollo, apollo, dio del cammino, dio della mia rovina: questo è il tuo nome!” [Ag. 1080-1081 = 1085-1086; trad. Centanni] –, attraversa la narrazione della promessa e dell’unione carnale mancata [Ag. 1202-1212] materializzandosi infine nella visionaria partecipazione del dio alla svestizione della donna [Ag. 1269-1270].

È su questa relazione distruttiva tra Apollo e Cassandra che si fonda il senso dell’operazione eschilea condotta sul costume e sull’attrezzatura del personaggio. È dunque concentrandosi sulla rimozione e la distruzione della σκευή che è possibile scorgere e provare a riconoscere l’identità e il ruolo della figura da essa caratterizzata e definita.

A una prima, corsiva lettura, il gesto empio e sovversivo compiuto da Cassandra contro i suoi “epici” paramenti – γνωρίσματα apollinei investiti di valenze sacerdotali e oracolari – si configura come l’espressione di un brusco allontanamento dal dio. Il deciso rifiuto dello *status* consacrato e la fine della funzione profetica sono sanciti da un’improvvisa variazione d’impiego dei materiali scenici a corredo del personaggio, un uso improprio corrispondente al loro fisico allontanamento dall’utilizzatore e alla loro concreta neutralizzazione. Così intende Griffith – “The disrobing of each character in the Oresteia graphically illustrates the loss of his or her primary trait. Most explicit is Cassandra's loss of prophecy” [Griffith 1988, 553] – e ancora Mazzoldi – “Cassandra si spoglia di insegne, scettro e sacre bende mantiche [...]: la sua carriera di veggente è conclusa” [Mazzoldi 2001, 198].

Discutendo la sintetica formulazione di Griffith, ricondotta entro il dominio e gli argomenti della semiotica teatrale, Wyles introduce la possibilità che la rimozione

degli elementi di costume e attrezzeria di Cassandra investa, alteri e annulli l'identità stessa del personaggio, rappresentato sulla scena per il tramite dei propri attributi:

The closeness of the identification between a character and their semiotic representation also has implication for the dramatic impact of the removal of costume. Since costume is so tightly associated with a stage character's identity, removing it can have a striking dramatic effect. In the most extreme cases, this removal or cancelling out of the costume can represent a kind of identity crisis for a character, or even their semiotic death on stage. [...] When Cassandra throws down her insignia, she is deconstructing her semiotic representation as a character. The costume had communicated to the audience her identity as a prophetess of Apollo; the staff she carries and the fillets she wears inform the audience of his identity. [...] at the same time as removing these bits of costume, she also put emphasis on her impending death. The audience is therefore invited to read this manipulation of costume as a semiotic prefiguration of the death that is to follow. This is not the loss of a primary character trait so much as a loss of the total sum of the semiotic element of identity – this action represents the 'semiotic death' of a character. Once Cassandra has stripped herself of the parts of her costume, which defined her in semiotic terms, then she has become 'dead' as a stage character.

[Wyles 2011, 65-66]

Un'analisi della sostanza drammaturgica che accompagna e commenta la manipolazione del costume di Cassandra consente di ricomporre le posizioni presentate come confliggenti, rintracciando così l'*effettivo* "primary trait" concretizzato degli attrezzi di scena del personaggio, specificando *quale* identità sia da essi rappresentata, messa in discussione e obliterata, e a che scopo.

Le sacre insegne sono respinte da Cassandra come *καταγέλωτα* [Ag. 1264], causa di derisione, scherno e ludibrio; lo stesso riso crudele – *καταγελωμένην* [Ag. 1271] –, provocato dai suoi ornamenti, ha accompagnato l'umiliazione della veggente, trattata come ciarlatana nonostante abbia sempre, e invano, "profetizzato la verità" – *τὰ πιστὰ θεσπίζουσιν* [Ag. 1272a]. L'introduzione *exempli gratia* del verso 1272a proposta da

West è costruita lessicalmente sul commento pronunciato dal Coro in risposta alla punizione inflitta da Apollo a Cassandra – Κα. ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἥμπλακον | Χο. ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς, “*Cassandra*: Non fui più creduta da nessuno e su niente: questa fu la sua punizione | *Coro*: Veramente a noi sembra che le tue profezie siano vere” [Ag. 1212-1213; trad. Centanni]. La congettura approfondisce e conferma così la centralità dei motivi del tradimento, della vendetta e della condanna, probabilmente nella loro prima formulazione assoluta, per la costruzione drammaturgica e scenica del personaggio e del suo costume.

Realizzato con il contributo dello stesso Apollo, l’oltraggio compiuto da Cassandra sugli attributi apollinei, in tal senso, è soltanto apparente, la figura si separa da entità il cui valore e significato risulta già sovvertito e degradato nel momento e in ragione del loro conferimento. Non più garanzia di autorità e protezione divina come in Omero, scettro, sacre bende e veste oracolare costituiscono il correlativo oggettivo della pena inflitta da Apollo alla donna che lo ha rifiutato, strumento di offesa e supplizio. Il costume da veggente di Cassandra corrisponde così al “travestimento” da ciarlatana impostole dal dio per aver rifiutato l’unione carnale, come intuito da de la Combe:

Entre-temps, la mantique est en effet devenue l’enjeu d’une lutte entre le dieu et sa victime. À travers elle s’affrontent le ressentiment de l’un et l’impuissance de l’autre. Les instruments de la prophétie ne signifient donc plus le culte apollinien, mais ce jeu.

[de la Combe 2001, 547-549, *ad Ag.* 1269-1272]

Con la rimozione del proprio costume, il personaggio allestisce sotto lo sguardo del Coro e degli spettatori l’ultimo atto dell’atroce spettacolo diretto da Apollo e di cui essa è sola protagonista, obbligata a esibirsi con indosso un travestimento incongruo, rimosso dal dio nell’imminenza dell’uscita di scena definitiva della sua interprete. Così sempre de la Combe:

Apollon devêt Cassandre alors qu’auparavant il la contemplait avec non moins de cruauté dans ses ornements dérisoires. Il n’y a pas là une inconséquence du dieu, soulignée par sa servante [...], mais la

manifestation de sa toute-puissance : il domine, quoi qu'il fasse, imposant à sa victime les attributs mantiques ou les lui enlevant [...]. Il s'est d'abord offert une image de plaisir, lui laissant les symboles, et quand le spectacle est fini, avant la vraie fin, il les lui reprend. [...] il supporte de voir ses propres insignes bafoués, puis les retire, sans aucun respect pour son propre devin. [...] La prophétesse [...] cherche à communiquer au chœur (ἰδοῦ) l'horreur que suscite la brutalité du dieu. [...] comme un metteur en scène, Cassandra montre au chœur [...] Apollon qui la dévêt, en ce moment [...], mais précise qu'il fait cela « non sans avoir » [...] autrefois [...] eu un plaisir inverse (la contempler dans son vêtement de prophète).

[*ibidem*]

Spogliandosi delle proprie vesti, insomma, Cassandra realizzerebbe un estremo, disperato tentativo di riaffermare e riappropriarsi del ruolo di “vera profetessa” – ἀληθόμαντις – celato da Apollo sotto le mentite spoglie da “falsa profetessa” – ψευδόμαντις – e come tale costantemente ricercato durante tutto l'episodio:

Κα. ἤμαρτον, ἢ κυρῶ τι τοξότης τις ὄς; ἢ ψευδόμαντις εἰμι θυροκόπος φλέδων;

Cassandra: Sbaglio? Oppure come un bravo arciere ho colto nel segno? O forse sono una ciarlatana, che bussa alle porte vendendo false profezie?

[*Ag.* 1194-1195; trad. Centanni]

Κα. τὸ μέλλον ἤξει· καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρῶν ἄγαν {γ'} ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς,

Cassandra: Il futuro arriverà: e anche tu presto assisterai ai fatti, e dolorosamente dovrai ammettere che sono stata profetessa troppo veritiera.

[*Ag.* 1240-1241; trad. Centanni]

La validità di questa possibile ipotesi di lettura sembra trovare conferma nell'ennesimo *coup de théâtre* ideato da Eschilo. A dispetto di un presunto “loss of prophecy” Cassandra, ormai priva dell'*habitus* profetico, è colta da un ultimo accesso

mantico [Ag. 1306 ss.] e predice, introdotto per la prima volta nell'ambito dell'intera scena, l'avvento del vendicatore Oreste. Quest'anticipazione rende il personaggio fulcro e cardine drammaturgico privilegiato tra gli eventi rilevanti inscenati nell'*Agamennone* e nelle successive *Coefore*, saldando in concatenazione i primi due movimenti della trilogia tragica dell'*Oresteia*:

Κα. οὐ μὴν ἄτιμοί γ' ἐκ θεῶν τεθνήξομεν· ἦξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ
τιμάρορ, μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός. φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε
γῆς ἀπόξενος κάτεισιν ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις· ἄξει νιν ὑπτίασμα
κειμένου πατρός,

Cassandra: Ma non moriremo senza vendetta divina; verrà il giorno in cui arriverà il nostro vendicatore: il rampollo diverrà matricida e vendicherà la morte del padre. Fuggiasco, vagabondo, esule da questa terra, verrà per compiere queste sciagure sui suoi parenti: il corpo riverso a terra del padre qui lo richiama.

[Ag. 1279-1284; trad. Centanni]

Κα. θανούση μαρτυρεῖτέ μοι τόδε, ὅταν γυνὴ γυναικὸς ἀντ' ἐμοῦ θάνη
ἀνὴρ τε δυσδάμαρτος ἀντ' ἀνδρὸς πέση· ἐπιξενοῦμαι ταῦτα δ' ὡς
θανουμένη,

Cassandra: Ma voi, quando sarà morta, siate testimoni di questo che dico, quando una donna morirà in cambio della mia morte – morte di donna – e quando un uomo cadrà al posto dello sposo disgraziato: vi chiedo di concedermi questo dono ospitale, in punto di morte.

[Ag. 1317-1319; trad. Centanni]

Una plausibile ricostruzione performativa dell'allestimento eschileo pare rafforzare quest'interpretazione. Una volta rimossi, scettro, sacre bende e veste oracolare rientrano nella condizione d'invisibilità drammaturgica che ha contraddistinto in precedenza il costume e l'attrezzatura di Cassandra – un insieme comunque dotato di forte rilevanza scenica, elemento accentratore di attenzione pur non verbalizzato. In assenza di indicazioni didascaliche circa il loro trattamento, è

possibile dunque ragionevolmente immaginare che i materiali permangano sulla scena anche dopo che Cassandra ha ultimato il suo percorso oltre le soglie del palazzo e ha compiuto il proprio destino.

Gli attributi, in regime costante di presenza scenica, comporrebbero così una sinistra “natura morta” *en pendant* con le voci fuori campo che confermano la morte di Agamennone, e dialogherebbero nuovamente con il personaggio nel successivo momento dell’esposizione del macabro *tableau* con i cadaveri. Le “false” insegne apollinee, infrante e ormai inservibili, s’impongono così come visibile testimonianza postuma della validità delle profezie di Cassandra, “profetessa troppo veritiera” nonostante e a dispetto del proprio travestimento da “falsa profetessa”.

3.3. Gli attributi di Cassandra veggente nelle *Troiane* di Euripide

A distanza di quarantatre anni dalla prima comparsa a teatro di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo, il primo e il terzo dramma di una trilogia tragica euripidea di argomento troiano, comprendente i perduti *Alessandro* e *Palamede* e le trèdite *Troiane* (primo allestimento 415 a.C.), vedono nuovamente la profetessa come *persona loquens* e *agens*⁵¹. Nella definizione del nuovo ritratto del personaggio – quale è possibile rilevare particolarmente nella tragedia pervenuta testualmente integra – convergono caratteristiche e prerogative già “epiche”; nel contempo, altri elementi nella presentazione e nel trattamento della veggente rimontano, in maniera diretta o indiretta, all’importante modello eschileo⁵².

La prima citazione testuale riservata a Cassandra – personaggio per il momento in regime scenico di *absentia* – occorre nel prologo della tragedia. Anticipando il brutale destino riservato nel dramma alle donne di Troia, all’indomani della disfatta per mano dei capi Achei e della distruzione della città, Poseidone si sofferma sulla fine che attende la principessa, già prigioniera di guerra e prossima concubina di Agamennone⁵³:

Πο. ἦν δὲ παρθένον μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασσάνδραν ἄναξ, τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος,

Poseidone: E Cassandra, la vergine che Apollo signore ha esposto al delirio, abbandonato il dio e tutto quanto è sacro, a lei si unirà con violenza Agamennone, sposa clandestina nel suo letto.

[Tr. 41-44]

L’affermazione del dio condensa la situazione epica che fa da sfondo all’argomento dell'*Agamennone* e da cui la tragedia prende avvio; in essa è inoltre

⁵¹ Sull’argomento, *ex all.*, Scodel 1980.

⁵² Sull’eredità eschilea e gli apporti originali euripidei, *ex all.*, Aélion 1983, in particolare II.217-232.

⁵³ Le citazioni testuali delle *Troiane* seguono l’edizione Diggle 1981. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Lee 1976.

contenuto un primo riferimento alla natura del rapporto che lega Cassandra ad Apollo. Emerge sostanziale, fin da questi primi versi, la relazione per analogia e differenza che distingue il personaggio euripideo dall'in parte omologo precedente eschileo. Apostrofata come *παρθένος*, la donna infatti sembra non aver subito le violente, fisiche *avances* denunciate in Eschilo e da questi probabilmente introdotte nella vicenda mitica e personale di Cassandra, l'unico oltraggio occorsole è la "tradizionale" violenza da parte di Aiace:

Αθ. οὐκ οἶσθ' ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς; | Πο. οἶδ' ἠνίκ' Αἴας εἶλκε
Κασσάνδραν βίαι. | Αθ. κοὺ δεῖν' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο,

Athena: Forse non sai che sono stata oltraggiata, insieme al mio tempio? |

Poseidone: Lo so: fu quando Aiace trascinò via Cassandra con la forza. |

Athena: E questi non fu punito né messo sotto accusa da nessuno, tra gli Achei.

[Tro. 69-71]

Lo statuto mantico e profetico, ancora, è descritto in termini altri rispetto al serbatoio di risorse lessicali e stilistiche di derivazione prettamente apollinea rilevabile nell'*Agamennone*; l'ispirazione e il delirio oracolari sono qui presentati secondo una connotazione spiccatamente bacchico-dionisiaca e menadica, una caratterizzazione costante, approfondita e proposta a più riprese nelle *Troiane*⁵⁴.

Nella stessa battuta, Poseidone, in ultimo, segnala la successiva insorgenza di un momento di crisi e rottura del legame tra la veggente e la sua divinità tutelare a seguito dell'intervento brutale di Agamennone, una situazione che risponde e sviluppa il modulo drammaturgico e scenico al vertice dell'episodio di Cassandra nello svolgimento d'intreccio eschileo.

La prima menzione occorrente nel testo di elementi propri della *σκευή* di Cassandra conferma sul versante costumistico e attrezzistico la corrispondenza formale, pur condotta verso esiti sostanziali opposti, riscontrabile tra l'abbandono di

⁵⁴ Su Cassandra nelle *Troiane*, *ex all.*, Mazzoldi 2001, 219-244.

Apollo realizzato da Cassandra in Euripide rispetto al modello di Eschilo. Questa è contenuta nell'addolorata risposta di Ecuba alla notizia del matrimonio forzato imposto alla figlia, preda "prescelta" di Agamennone – ἐξαίρετον, come già in Eschilo [Ag. 954] e nuovamente in *Tro.* 413 –, comunicatole dall'araldo Taltibio:

Εκ. τοῦμόν τις ἄρ' ἔλαχε τέκος, ἔνεπε, τλάμονα Κασσάνδραν; | Τα. ἐξαίρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ. | Εκ. ἦ τᾷ Λακεδαιμονίαι νόμφαι δούλαν; ὦμοι μοι. | Τα. οὐκ, ἀλλὰ λέκτρων σκότια νυμφευτήρια. | Εκ. ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, αἶ γέρας ὁ χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν; | Τα. ἔρωσ ἐτόξευσ' αὐτὸν ἐνθέου κόρης. | Εκ. ῥῖπτε, τέκνον, ζαθέους κλάδας καὶ ἀπὸ χροῶς ἐνδυτῶν στεφῆων ἱεροῦς στολμούς. | Τα. οὐ γὰρ μέγ' αὐτῇ βασιλικῶν λέκτρων τυχεῖν;

Ecuba: Chi ha ottenuto mia figlia, dimmi, la povera Cassandra? | *Taltibio*: l'ha presa il re Agamennone, preda migliore, la prescelta. | *Ecuba*: Sarà schiava della sua sposa spartana? Ohimè! | *Taltibio*: No, sarà la concubina segreta del suo letto. | *Ecuba*: Lei, la vergine di Apollo, a cui il dio dai capelli d'oro concesse il privilegio di una vita senza sposi? | *Taltibio*: L'ha preso il desiderio per quella fanciulla invasata. | *Ecuba*: Getta via, figlia, le fronde divine, e l'addobbo di sacre bende che circondano il tuo corpo! | *Taltibio*: Non è forse un gran bene che le spetti il letto di un re?

[Tr. 247-259]

Al carattere verginale della consacrazione della figlia, ribadito dalle parole della regina troiana, corrisponde un *habitus* sacerdotale caratterizzato da specifiche insegne, attributi che in qualità di γνώρισματα apollinei attestano la dedicazione della loro portatrice e utilizzatrice senza approfondirne esplicitamente, tuttavia, le capacità e le mansioni oracolari. Richiamando alcune specifiche dello schema gestuale eschileo, Ecuba invita così Cassandra – sempre fuori scena – a liberarsi del suo "addobbo di sacre bende", στεφῆων ἱεροῦς στολμούς, un insieme il cui carattere collettivo, di "sistema funzionale e strumentale", sembra garantito dalla derivazione morfoetimologica di στολμός rispetto a στολή, e con questo, di non altrimenti specificate "fronde divine", ζαθέους κλάδας, da intendersi plausibilmente di alloro.

Il riferimento alle bende e ai ramoscelli permette di avvicinare Cassandra ad altri sacerdoti e ministri di Apollo presenti nella produzione drammaturgica euripidea⁵⁵, fra cui Ione, figlio di Apollo e suo servitore presso il santuario di Delfi, protagonista dell'omonima tragedia:

Ερ. ὁρῶ γὰρ ἐκβαίνοντα Λοξίου γόνον τόνδ', ὡς πρὸ ναοῦ λαμπρὰ θῆι
 πυλώματα δάφνης κλάδοισιν,

Ermes: Vedo infatti il figlio del Lossia, questo qui, uscire e rendere
 splendenti i portali davanti al tempio con ramoscelli d'alloro.

[*Ion* 78-80 Diggle]

Ιων. παῦε, μὴ ψαύσας τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήξις χερί,

Ione: (*a Xuto*) Fermati, non mettermi addosso le mani, strapperesti le
 bende del dio.

[*Ion* 522 Diggle]

Con specifico riferimento all'alloro, ancora, la voce κλάδας attestata nell'edizione curata da Diggle corrisponde a un'emendazione di Tyrrel che corregge la lezione κληῖδας trādita nei principali testimoni manoscritti della tragedia. La congettura introduce un plurale eteroclito non altrimenti attestato in tragedia, che sopprime la potenziale polisemia della voce tramandata.

Κληῖδας, ha come prima e più comune accezione quella di “chiavi”, frequentemente in riferimento a edifici sacri e santuari. Restituendo validità alla lezione manoscritta, il possesso delle chiavi sacre renderebbe dunque Cassandra una figura preminente nelle gerarchie sacerdotali in virtù dell'esercizio delle sue funzioni mantiche svolte entro un ambito e un contesto templare specifico. Così, tra gli altri, Lee: “Hecuba is referring to the keys of the temple of Apollo which Cassandra carries with her and which were, therefore, the symbols of her sacred office” [Lee 1976, 117,

⁵⁵ Sui sacerdoti euripidei, *ex all.*, Hamilton 1985.

ad Tr. 256-8]⁵⁶. Questo tratto è plausibilmente comune a Cassandra nelle due tragedie della trilogia euripidea in cui il personaggio è presente, come già notato a proposito delle possibili ricostruzioni di un frammento dell'*Alessandro* [F 46.11-12 Kannicht], e riceverà nello sviluppo drammaturgico e scenico delle *Troiane* successiva conferma.

Una seconda, possibile accezione per κληῖδας, invece, *lectio* concettualmente *difficilior* in linea con il senso della correzione moderna, è testimoniata in un lemma di Esichio che registra per il lessema una variante epicorica soggetta a probabili, specifiche esigenze rituali e di culto: κληῖδες· [...] καὶ παρὰ Ἐφεσίοις τῆς θεοῦ τὰ στέμματα, “*kleides*: ... presso gli Efesî, le bende della dea (*scil.* Artemide)” [Hesych., κ.2954 Latte].

A pochi versi di distanza, l'ingresso in scena di Cassandra è annunciato tramite il ricorso a un peculiare espediente illuminotecnico:

Τα. ἴτ', ἐκκομίζεις δεῦρο Κασσάνδραν χρεῶν ὅσον τάχιστα, δμῶδες, ὡς στρατηλάτη ἐς χεῖρα δούς νιν [...]. ἔα· τί πεύκης ἔνδον αἴθεται σέλας; πιμπρᾶσιν, ἢ τί δρῶσι, Τρωιάδες μυχούς, [...] | Εκ. οὐκ ἔστιν· οὐ πιμπρᾶσιν, ἀλλὰ παῖς ἐμὴ μαινὰς θοάζει δεῦρο Κασσάνδρα δρόμωι,

Taltibio: Andate, servi, bisogna condurre qui Cassandra al più presto, perché la consegni nelle mani del condottiero ... Oh, quale luce di fiaccola si è accesa dentro? Le Troiane incendiano le stanze? ... | *Ecuba*: Non è così, nessun incendio, è mia figlia, Cassandra, la menade, che giunge qua di corsa.

[*Tr.* 294-307]

Taltibio reagisce al bagliore della torcia, πεύκης [...] σέλας, temendo un secondo incendio per Troia, già distrutta dalle fiamme, e prefigurando così un terzo evento analogo che nell'esodo della tragedia sancirà la definitiva, irrimediabile rovina della città, abbandonata dall'esercito greco insieme con la schiera di prigionieri di guerra, un nuovo momento di sicuro impatto spettacolare a conclusione del dramma

⁵⁶ Sulle chiavi come attributi sacerdotali femminili, *ex all.*, Connelly 2007, 92-104.

euripideo:

Χο. ἔα ἔα· τίνας Ἰλιάσιν τούσδ' ἐν κορυφαῖς λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας διερέσσοντας; μέλλει Τροίαι καινόν τι κακὸν προσέσεσθαι. | Τα. αὐδῶ λοχαγοῖς, οἱ τέταχθ' ἐμπιμπράναι Πριάμου τόδ' ἄστν, μηκέτ' ἀργοῦσαν φλόγα ἐν χερσὶ σῴζειν ἀλλὰ πῦρ ἐνιέναι, ὡς ἂν κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν στελλώμεθ' οἴκαδ' ἄσμενοι Τροίας ἄπο.

Coro: Oh! Oh! Chi vedo agitare le mani brucianti di fiaccole sulle vette di Ilio? Una nuova sciagura sta per abbattersi su Troia! | *Taltibio:* Dico ai comandanti dell'esercito, voi che avete il compito di incendiare questa rocca di Priamo, non risparmiate la fiamma, inutilizzata tra le vostre mani, ma appiccate il fuoco: una volta che avrete raso al suolo la città di Ilio, potremo far felice ritroso a casa, via da Troia!

[Tr. 1256-1264]

Pur errando nell'attribuzione della loro effettiva funzione strumentale, la menzione testuale di Taltibio visualizza correttamente gli attrezzi di scena che accompagnano il successivo ingresso in scena di Cassandra, registrato da Ecuba. In preda all'invasamento mantico e menadico, il personaggio irrompe brandendo delle fiaccole:

Κα. ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω – ἰδοὺ ἰδοῦ – λαμπάσι τόδ' ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ· μακάριος ὁ γαμέτας, μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις κατ' Ἄργος ἀ γαμουμένα. Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ἄναξ. ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, ἔπι δάκρυσι καίῃ γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε φίλαν καταστένουσ' ἔχεις, ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς ἀναφλέγω πυρὸς φῶς ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν, διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί, διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος παρθένων ἐπὶ λέκτροις ἅϊ νόμος ἔχει,

Cassandra: In alto la torcia, mostrala, porta la luce! Con fiaccole venero e illumino – ecco, guarda! – questo tempio. O Imeneo signore! Beato è lo sposo, e beata sono io, unita a letti regali, ad Argo! Imeneo, o Imeneo signore! Poiché tu, madre, sei a lutto, piangi e lamenti mio padre morto e

la tua patria, io stessa, per le mie nozze, accendo la fiamma del fuoco, luminosa, splendente, e la luce offro a te, Imeneo, e a te, Ecate, com'è rito per le vergini che vanno in sposa.

[Tr. 308-324]

Cassandra non ha bisogno di essere informata da Taltibio sulla sua sorte: grazie alle proprie doti profetiche è già a conoscenza di quanto la attende e reagisce alla notizia delle proprie imminenti nozze inscenando e conducendo lei stessa il proprio corteo matrimoniale, intonando il proprio stesso imeneo. Il rito – officiato, in maniera visionaria, nei penetrali del tempio – prevede l'impiego di fiaccole come strumenti cerimoniali; queste acquisiscono valore di γνώρισμα identificativo per la divina personificazione dell'inno e della processione, Imeneo, la cui invocazione onomastica ricorre in forma responsoriale [Tr. 310, 314, 322, 331].

Il canto e l'apostrofe a Imeneo determinano l'istituzione di una salda correlazione simbolica tra gli attrezzi scenici in mano a Cassandra e il matrimonio. Il prodotto di questa associazione, il riconoscimento del carattere propriamente nuziale degli attributi, è privilegiato dal commento drammaturgico alla situazione scenica, che seleziona e approfondisce tale aspetto pur non trascurando, nel complesso, i molteplici significati e valenze propri, nelle *Troiane*, di torce e fiaccole.

La compenetrazione e l'interdipendenza tra codici differenti – verbale, mimico-gestuale, lirico, coreografico – nell'ambito dello stesso segmento performativo permettono infatti di ampliare il portato di implicazioni potenziali riferibili agli specifici materiali di scena. Altre interpretazioni, ancora, emergono verosimilmente dal confronto tra il passaggio specifico e momenti e situazioni distribuiti entro una parabola drammaturgica e spettacolare più ampia: una procedura di dilatazione e rifrazione di senso che conferma la rilevanza degli attributi nell'impianto strutturale della rappresentazione.

Nessun elemento, nella battuta di Ecuba che accompagna l'entrata di Cassandra, permette di leggersi stupore o sorpresa rispetto al fatto che la figlia maneggi delle torce. Da ciò è possibile desumere che le fiaccole costituissero un elemento tipico e usuale nello strumentario sacerdotale, un'informazione comprovata da almeno un altro

luogo testuale euripideo già oggetto di precedente attenzione, l'ingresso in scena di Teonoe nell'*Elena* accompagnata da fiaccole, sorrette e adoperate da attendenti quale mezzo per la purificazione, dietro specifiche indicazioni della sacerdotessa veggente:

Θε. ἡγοῦ σύ μοι φέρουσα λαμπτήρων σέλας [...]· σὺ δ' αὖ κέλευθον εἴ τις ἔβλαψεν ποδὶ στειβῶν ἀνοσίωι, δὸς καθαρσίωι φλογί, κροῦσόν τε πεύκην, ἵνα διεξέλθω, πάρος,

Teonoe: [rivolta alle proprie attendenti] Tu, conducimi, portando la luce della torcia ... tu, invece, se qualcuno ha contaminato il mio percorso incedendo con piede impuro, purificalo con la fiamma, percuotilo con la fiaccola avanti a me, cosicché io possa passare.

[*Hel.* 865-870 Diggle]

Oltre che di Imeneo, le fiaccole costituiscono attributo caratterizzante funzionale al riconoscimento di un'altra delle divinità invocate da Cassandra: salutata come destinataria, al pari di Imeneo, della luce e della fiamma delle torce, la veggente si appella a Ecate⁵⁷, dea infera e sotterranea – χθονία δὲ ἡ θεός [Σ *Vet.*, *Tr.* 323 Dindorf] –, talvolta identificata come una delle *facies* proprie di altre dèe, tra cui Artemide e Persefone, con cui condivide appellativi e attributi.

Patrona degli incroci e delle strade, da cui l'epiteto Εἰνοδία – riferito anche a Persefone – Εἰνοδία θύγατερ Δάματρος [Eur., *Ion* 1048 Diggle]) – Ecate accompagna e illumina con le proprie fiaccole le peregrinazioni di Demetra, alla ricerca della figlia rapita da Ade, come testimoniato nell'omerico *Inno a Demetra* – Ἐκάτη σέλας ἐν χεῖρεσσιν ἔχουσα, “Ecate che regge le torce fra le mani” [*Hymni Homerici* 2.52 Allen, Halliday, Sikes] – e scorta Persefone nel suo ciclico e stagionale percorso da e verso l'Oltretomba – τῆσιν δ' ἐγγύθεν ἦλθ' Ἐκάτη λιπαροκρήδεμος, πολλὰ δ' ἄρ' ἀμφαγάπησε κόρην Δημήτερος ἀγνῆς· ἐκ τοῦ οἱ πρόπολος καὶ ὀπάων ἔπλετ' ἄνασσα, “venne vicino a loro Ecate dal velo splendente, e stretta abbracciò la figlia dell'augusta Demetra: da allora la dea è sua accompagnatrice e attendente” [*Hymni*

⁵⁷ Sulla tradizione mitica, letteraria e iconografica del personaggio, *ex all.* LIMC, s.v. “Hekate”.

Homerici 2.438-440 Allen, Halliday, Sikes].

Il fuoco ancora, costituisce l’“arma” della dea, e la torcia la sua “lancia”, come attesta un frammento tragico dalle *Donne che tagliano radici* di Sofocle:

Χο. Ἥλιε δέσποτα καὶ πῦρ ἱερόν, τῆς εἰνοδίας Ἐκάτης ἔγχος, τὸ δι'
Οὐλύμπου προπολοῦσα φέρει καὶ γῆς ἀνιοῦσ' ἱερὰς τριόδους,

Coro: Elio signore, e fuoco sacro, lancia di Ecate dea delle strade, che reca con sé quando accompagna [*la sua padrona* = *Persefone?*] attraverso l'Olimpo e quando abita i sacri crocicchi della Terra.

[*Rizotomoi* F 535.1-4 Radt].

Dall'attributo della fiaccola, inoltre, deriva per Ecate la denominazione φωσφόρος, occorrente nell'*Elena* di Euripide – Με. ὦ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ. | Ελ. οὐ νυκτίφαντον πρόπολον Ἐνοδίας μ' ὄρᾱις. “*Menelao*: Ecate che porti la torcia, manda fantasmi propizi!” | *Elena*: Guardami, non sono un'immagine notturna al servizio della dea delle strade” [Eur., *Hel.* 569-570 Diggle] – riferito ad Artemide come suo epiteto alternativo al nome nel prologo dell'*Ifigenia in Tauride* – φωσφόρῳ [...] θεᾷ [Eur., *IT* 22 Diggle].

Facendo propria la torcia della dea che guida Persefone, mitica sposa di Ade, Cassandra sovverte e distorce il tenore leggero e festoso del canto e della processione matrimoniali. Sintetizzati e resi concreti nelle torce, riti nuziali e riti funebri collidono e confliggono, anticipando così il prossimo destino della veggente, “sposa dei morti” a seguito dell'assassinio suo e di Agamennone, un'interpretazione già avanzata nella glossa *ad locum* – τὴν Ἐκάτην παρέμιξε διὰ τὸ μετ' ὀλίγον ἀποθνήσκειν, “introduce (*scil.* Cassandra) Ecate perché morirà tra poco” [Σ *Vet.*, *Tr.* 323 Dindorf] – e confermata in seguito dalle parole stesse del personaggio: Κα. ἐν Ἄιδου νυμφίῳ γημώμεθα, “*Cassandra*: Mi unirò col mio sposo nell'Ade” [*Tr.* 445]⁵⁸.

Un'altra possibile connotazione per le torce di Cassandra, ancora, è ricavabile dalle specifiche mimico-sonore della sua frenetica danza, condotta da Apollo – Κα. ὁ

⁵⁸ Sulla contaminazione tragica tra matrimonio e sacrificio, *ex all.*, Seaford 1987; Rehm 1994.

χορὸς ὄσιος. ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις ἀνάκτορον θυηπολῶ. Ὑμῖν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῖν, “*Cassandra*: Sacra, la danza: guidala tu, Apollo, adesso. Io compio sacrifici nel tuo tempio, tra gli allori... Imeneo, Imeneo, Imeneo!” [Tr. 328-331 Diggle] – tra invocazioni nuziali e urla menadiche – εὐὰν εὐοῖ [Tr. 326 Diggle].

Il carattere dionisiaco delle grida – “ritornelli bacchici” nello scolio, τὸ εὐὰν εὐοῖ Βακχικὰ ἐπιφθέγματα [Σ *Vet.*, Tr. 323 Dindorf] – è confermato dall’epiteto Εὔιος riferito al dio [ex. all., Soph., *OT* 211 Dain, Mason; Eur, *Ba.* 566, 579 Diggle]. L’impiego di torce e fiaccole da parte di Dioniso e dei suoi seguaci è un elemento costante nel trattamento riservato da Euripide alla figura divina, come testimoniano i luoghi testuali di seguito riportati, tratti dall’*Ipsipile*, dallo *Ione* e dalle *Baccanti*, notevoli oltretutto per la comune ambientazione delfica delle evoluzioni coreografiche del dio, un contesto apollineo che determina l’insorgenza di un cortocircuito analogo al sincretismo cui soggiace l’invasamento menadico-oracolare di Cassandra:

Ευ. Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς καθαπτὸς ἐν πεύκησι Παρνασσὸν κάτα πηδᾶ χορεύων,

Euripide: Dioniso, che abbigliato di tirsi e pellicce di cerbiatto, tra fiaccole preme col piede danzando presso il Parnaso.

[Eur., *Hyps.* F 752 Kannicht]

Χο. ἰὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιον θ' ἔδραν, ἵνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας λαιψηρὰ πηδᾶ νυκτιπόλοις ἅμα σὺν Βάκχαις,

Coro: Oh, rupi e gioghi del Parnaso, con la vetta e la sede divina dove Bacco, impugnando le torce a due fuochi, si slancia rapido insieme alle baccanti che vagano di notte.

[Eur., *Ion* 716-717 Diggle]

Ιων. Πυθίαν δ' ἦλθες πέτραν πρίν; | Ξο. ἐς φανάς γε Βακχίου,

Ione: Eri mai venuto prima alla rupe di Pito? | *Xuto*: Sì, alle fiaccolate di Bacco.

[Eur., *Ion* 550 Diggle]

Χο. Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων πυρσῶδη φλόγα
πεύκας ἐκ νάρθηκος αἰσσει δρόμοι καὶ χοροῖσιν πλανάτας ἐρεθίζων,

Coro: Come fumo d'incenso di Siria, dal tirso Bacco solleva la vampa
ardente della torcia e si slancia, incita alla corsa e alle danze quanti si
perdono via.

[Eur., *Ba.* 144-148 Diggle]

Τε. ἔτ' αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσι πέραις πηδῶντα σὺν πεύκαισι
δικόρυφον πλάκα πάλλοντα καὶ σεῖοντα βακχεῖον κλάδον, μέγαν τ' ἀν'
Ἑλλάδ'[α],

Tiresia: E lo vedrai anche tra le rupi di Delfi, balzare con le fiaccole nella
pianura tra le due vette, agitando e scuotendo il ramo bacchico, grande
cosa in tutta la Grecia.

[Eur., *Ba.* 306-309 Diggle]

Un'ulteriore, possibile interpretazione per le fiaccole di Cassandra è ricavata indirettamente dal timore manifestato da Taltibio che le fiamme portate in scena dalla veggente sia l'innescò di un nuovo incendio per la città, e affonda nella tradizione mitica dell'incubo profetico di Ecuba. La regina, incinta di Paride, avrebbe infatti sognato di partorire una fiaccola destinata ad appiccare il fuoco su Troia, una visione interpretata, secondo alcune fonti, dalle capacità oracolari di Cassandra. Tra queste, il *Peana* 8a di Pindaro, discusso in seguito, e un già citato passo dell'*Andromaca* euripidea:

Χο. εἰ γὰρ ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν ἅ τεκοῦσά νιν μόρον πρὶν Ἴδαϊον
κατοικίσαι λέπας, ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίωι δάφναι βόασε Κασσάνδρα
κτανεῖν, μεγάλην Πριάμου πόλεως λώβαν. τίς οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ
ἐλίσσετο δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

Coro: Se lo avesse scagliato via a un destino funesto colei che lo generò,

prima che andasse ad abitare le rupi dell'Ida, quando Cassandra, presso l'alloro profetico, urlò di ucciderlo, grande sciagura per la città di Priamo. A chi non si rivolse, chi tra gli anziani non implorò perché il neonato fosse assassinato?

[*Andr.* 293-300 Diggle]

La correlazione simbolica, in termini di sostituzione reciproca, tra Paride e la torcia rappresenta un'informazione nota a Euripide e come tale sviluppata nella drammaturgia delle *Troiane*. Argomentando le proprie ragioni in difesa delle accuse mosse da Menelao, Elena recupera l'evento del sogno per far ricadere le colpe della rovina di Troia sui suoi sovrani, un passaggio considerato *testimonium* per la ricostruzione dell'intreccio dell'*Alessandro* euripideo [*Supplementa Argumenti* iv a Kannicht]:

Ελ. δεύτερον δ' ἀπώλεσεν Τροίαν τε κάμ' ὁ πρέσβυς οὐ κτανὼν βρέφος,
δαλοῦ πικρὸν μίμημ', Ἀλέξανδρον τότε,

Elena: in secondo luogo, a rovinare Troia e me fu il vecchio (*sc.* Priamo) che quel giorno non uccise il neonato, Alessandro, lui, immagine dolorosa della torcia.

[*Tr.* 919-922].

L'incubo della regina, ancora, è narrato nel dettaglio in un ampio frammento estratto dal prologo dell'*Alexander*, perduta *fabula cothurnata* di Ennio e probabile ripresa dell'omonima tragedia euripidea⁵⁹, tramandato nel *De Divinatione* ciceroniano, un monologo a carattere informativo tentativamente attribuito a Cassandra⁶⁰:

mater grauida parere se ardentem facem uisa est in somnis Hecuba. quo facto pater rex ipse Priamus somnio mentis metu percussus curis sumptus suspirantibus exsacrificabat hostiis balantibus. tum coniecturam postulat pacem petens, ut se edoceret obsecrans Apollinem quo sese uertant tantae

⁵⁹ Sull'*Alexander* e i possibili rapporti con il modello euripideo, *ex all.*, Snell 1937; Jocelyn 1967; Timpanaro 1996; Mazzoldi 2001, 151-163; Di Giuseppe 2012, 24-27.

⁶⁰ Così, *ex all.*, Snell 1937, 25-27; Coles 1974, 23. Sulla questione, Di Giuseppe 2012, 45-50.

*sortes somnium. ibi ex oraclo uoce diuina edidit Apollo puerum primus
Priamo qui foret postilla natus temperaret tollere; eum esse exitium
Troiae, pestem Pergamo,*

La madre, Ecuba, mentre era incinta, sognò che partoriva una fiaccola ardente. In seguito a ciò il padre, il re Priamo in persona, preso da timore in cuor suo per questo sogno, afflitto da ansie che si effondevano in sospiri, compiva sacrifici di vittime belanti. Quindi, implorando pace, chiede un responso, scongiura Apollo di fargli sapere a che cosa accennino presagi di sogni così gravi. Allora con voce divina Apollo rispose dall'oracolo: il bambino che per primo nascesse tra breve a Priamo, si guardasse bene dall'allevarlo: sarebbe stato rovina a Troia, sciagura a Pergamo.

[Cicero, *Div.* 1.42 Mueller = Ennius, *Alexander* F xviii.50-61 Jocelyn = F 76 Adespota Schauer]

Un altro frammento dell'*Alexander* enniano, ancora, testimoniato sempre da Cicerone, riferisce direttamente a Cassandra l'impiego dell'immagine della torcia nella visione profetica attraverso cui il personaggio avrebbe riconosciuto nel giovane pastore vincitore dei giochi il fratello creduto morto, sopravvissuto all'esposizione e ritornato alla corte troiana:

*Ca. adest adest fax obuoluta sanguine atque incendio. multos annos latuit.
ciues ferte opem et restinguite,*

Cassandra: Eccola, eccola la torcia avvolta nel sangue e nelle fiamme! Per molti anni rimase occulta. Cittadini, recate soccorso e spegnetela!

[Cicero, *Div.* 1.67 Mueller = Ennius, *Alexander* F xvii.c.41-42 Jocelyn = Ennius, F 151.10-11 Incerta Manuwald]

Se l'ipotesi formulata circa la diretta derivazione drammaturgica dell'*Alexander* di Ennio dal modello euripideo è corretta, l'attrezzo adoperato da Cassandra nelle *Troiane* costituirebbe dunque la materializzazione scenica del suo accesso mantico occorso nell'*Alessandro*, a sua volta rispecchiato nel sogno profetico narrato nel

prologo. Tra le mani della veggente, la fiaccola assumerebbe così il valore di concreto *trait d'union* tra i due drammi della trilogia tragica, correlativo oggettivo delle cause e del responsabile dietro alla rovina di Troia – oltre che strumento effettivo dei suoi ripetuti incendi – e ancora del fatale destino di Cassandra stessa, dipendente e conseguente alla caduta della città, del suo matrimonio mortale con Agamennone.

La risposta di Ecuba all'atroce messinscena nuziale della figlia riconduce la fiaccola alla connotazione privilegiata dalla drammaturgia. La regina rileva il trionfante imeneo di Cassandra come incongruo e insostenibile, discordante e dissonante rispetto al registro grave e luttuoso che più si addice alla sconfitta subita e alla catena di nuove condanne e sofferenze che attende le sopravvissute, e interrompe la visionaria cerimonia privando la profetessa delle torce:

Εκ. Ἦφαιστε, δαιδουχεῖς μὲν ἐν γάμοις βροτῶν, ἀτὰρ λυγρὰν γε τήνδ' ἀναιθύσσεις φλόγα ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων. οἴμοι, τέκνον, ὡς οὐχ ὑπ' αἰχμῆς <σ> οὐδ' ὑπ' Ἀργείου δορὸς γάμους γαμεῖσθαι τούσδ' ἐδόξαζόν ποτε. παράδος ἐμοὶ φῶς· οὐ γὰρ ὀρθὰ πυρφορεῖς μαινὰς θοάζουσ', οὐδὲ σαῖς τύχαις, τέκνον, σεσωφρόνηκας ἀλλ' ἔτ' ἐν ταύτῳ μένεις. ἐσφέρετε πεύκας δάκρυά τ' ἀνταλλάσσετε τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωιάδες, γαμηλίους,

Ecuba: Efesto, tu porti le fiaccole nei matrimoni dei mortali, ma adesso accendi e innalzi questa fiamma dolorosa, lontana dalle grandi speranze. Ohimè, figlia: non avrei mai immaginato che tu saresti andata sposa di queste nozze, sotto le armi argive. Dammi il fuoco: corri in preda al delirio, e non tieni la torcia diritta: non sei tornata in te nemmeno con questa sciagura, sei e rimani sempre la stessa. Troiane, Portate via le fiaccole e rispondete con lacrime a questi suoi canti nuziali.

[Tr. 343-352]

Il tentativo di ripristino della coerenza e di controllo dell'eccesso ricercato da Ecuba si rivela temporaneo, e ancor di più apparente. Il sistema di stratificazioni semantiche e simboliche rintracciato dietro l'attributo delle fiaccole, infatti, carica il gesto della regina di implicazioni che procedono in direzione opposta rispetto alle sue parole, agevolando e anticipando nei fatti e nel senso avvenimenti ineluttabili, e come

tali già noti a Cassandra – e agli spettatori.

La richiesta delle fiaccole avanzata da Ecuba determina una loro sia pur momentanea consegna dalla figlia alla madre, prima che questa affidi le torce ai membri del Coro. Tale passaggio di testimone prevede che gli attributi, abbandonata la σκευή di Cassandra, entrino a far parte del corredo di costume e attrezzeria di Ecuba. Questo inserimento si presta a una duplice interpretazione, forte dello statuto polisemico degli attrezzi scenici. Come γνωρίσματα di Imeneo e simboli matrimoniali, impadronendosi delle torce la regina è direttamente coinvolta, pronuba suo malgrado, nel rito nuziale allestito da Cassandra, assecondandolo e facendosi carico del ruolo di portafiaccola, un compito tradizionalmente riservato alla madre della sposa: νόμιμον γάρ ἐστὶ τῆ μητρὶ δαδουχεῖν ἐν τοῖς γάμοις τῶν θυγατέρων, “C’è l’usanza che sia la madre a portare le fiaccole alle nozze delle figlie” [Σ *Vet.*, *Tr* 315 Dindorf].

Come γνωρίσματα di Ecate e simboli ctonii, invece, ricevendo le torce Ecuba si appropria di un vessillo che comunica e traduce scenicamente la profezia della trasformazione della regina, precedente la sua stessa morte. Il destino riservato a Ecuba è presagito da Cassandra già nell’*Alessandro*, la madre sarà consumata dalla vendetta contro gli Argivi fino alla sua metamorfosi in rabbiosa cagna infernale, simulacro di Ecate Φωσφόρος: (Κα.) Ἐκάτης ἄγαλμα φωσφόρου κύων ἔση, “*Cassandra: (a Ecuba)* Sarai una cagna, immagine di Ecate che porta la torcia” [F *62h Kannicht = 14 Snell].

Anticipata e descritta in termini analoghi nell’esodo dell’*Ecuba* euripidea – Πο. κύων γενήσῃ πύρσ’ ἔχουσα δέργματα, “*Polimestore: (a Ecuba)* Diventerai una cagna dallo sguardo di fuoco” [*Hec.* 1265 Diggle] –, la fine della regina non trova riscontro nella drammaturgia delle *Troiane*; Cassandra si dimostra tuttavia consapevole, in forza delle sue doti mantiche, della prossima morte di Ecuba:

Κα. σὺ τὴν ἐμὴν φῆις μητέρ’ εἰς Ὀδυσσέως ἦξειν μέλαθρα; ποῦ δ’ Ἀπόλλωνος λόγοι, οἳ φασιν αὐτὴν εἰς ἔμ’ ἡρμηνευμένοι αὐτοῦ θανεῖσθαι;

Cassandra: (a Taltibio) Tu dici che mia madre andrà nei palazzi di Odisseo; e dove vanno a finire invece i discorsi di Apollo che mi sono stati rivelati, e

dicono che lei morirà qui?

[Tr. 427-430 Diggle]

Attraverso le fiaccole, la componente spettacolare, attrezzistica e costumistica della rappresentazione parrebbe così integrare e contribuire al senso della drammaturgia con nuovi apporti, rafforzando visivamente, per via di rievocazione e concretizzazione metaforica di uno specifico immaginario, i legami intercorrenti tra il primo e il terzo dramma della trilogia euripidea.

Il cortocircuito drammaturgico e scenico tra matrimonio e morte materializzato intorno alle fiaccole è nuovamente riproposto in rapporto a un altro potenziale attrezzo scenico di Cassandra, rintracciabile in negativo attribuendo corrispondenza e implicazioni performative al verbo πυκάζω [Tr. 353], “crown, deck with garlands” [LSJ, *sub voce*]. La richiesta di Cassandra di una ghirlanda per incoronare il proprio capo favorisce nuovamente il reciproco sconfinamento tra le dimensioni nuziale e funebre, introducendo il motivo della vendetta personale della veggente nei confronti e ai danni del re Agamennone, considerato da Cassandra il principale responsabile della rovina di Troia:

Κα. μήτηρ, πυκάζε κρᾶτ' ἐμὸν νικηφόρον καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις· [...]· εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας, Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ. κτενῶ γὰρ αὐτὸν κἀντιπορθήσω δόμους ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἐμοῦ,

Cassandra: Madre, incoronami il capo vittorioso, e gioisci per le mie nozze regali! ... Se il Lossia esiste, Agamennone, signore glorioso degli Achei, si unirà a me in nozze più micidiali di quelle di Elena. Lo ucciderò, e lo ricambierò distruggendo la sua casa, vendicando i miei fratelli e mio padre.

[Tr. 353-360 Diggle]

Κα. φεύγειν μὲν οὔν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ· εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές. ὣν οὔνεκ' οὐ χρὴ, μήτηρ, οἰκτίρειν σε γῆν, οὐ τὰμὰ λέκτρα· τοὺς γὰρ

ἐχθίστους ἐμοὶ καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ,

Cassandra: Chiunque abbia senno deve evitare la guerra; ma se si giunge a questa, una corona non disonorevole è morire bene per la propria città, una morte non bella la copre di vergogna. Per questo non c'è bisogno che tu lamenti la tua terra, o le mie nozze: i miei e i tuoi nemici, quelli che odiamo più di tutti, loro distruggerò proprio grazie alle mie nozze.

[Tr. 400-405 Diggle]

Dopo aver profetizzato le disgrazie che attendono Agamennone, Odisseo e sé stessa – dichiarazioni accolte con scetticismo da Ecuba, il Coro e Taltibio – Cassandra concentra per la prima volta l'attenzione sul proprio costume da sacerdotessa, un insieme di elementi che la connota come Ἀπόλλωνος λάτρις, “serva, ministra di Apollo” [Tr. 450] rimasto fino a questo momento drammaturgicamente silenzioso, pur visibile e plausibilmente rilevante in termini spettacolari. Seguendo il consiglio della madre, così Cassandra lacera e rimuove dal suo corpo le sacre bende:

Κα. ὦ στέφη τοῦ φιλάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὔια, χαίρετ'· ἐκλέλοιφ' ἐορτὰς αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην. ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὐσ' ἀγνή χροά δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαι σοὶ τάδ', ὦ μαντεῖ ἄναξ,

Cassandra: Bende dell'amatissimo tra gli dèi, ornamenti bacchici, vi saluto. Lascio le feste di cui prima gioivo: andate, via dal mio corpo, in brandelli, vi lascio ai soffi veloci del vento – il mio corpo ancora puro –, che li porti a te, signore e veggente.

[Tr. 451-454 Diggle]

Il gesto di Cassandra riproduce in termini formali l'analoga operazione condotta dal personaggio eschileo sulle insegne apollinee; il commento drammaturgico che accompagna e registra l'azione, tuttavia, segnala il forte scarto che distingue il senso dell'operazione euripidea dal precedente modello. L'abbandono del dio è descritto in termini patetici e nostalgici, Cassandra non mostra alcun rancore verso il proprio patrono, e si spoglia dei suoi attributi perché inevitabilmente incompatibili con la sua nuova veste di concubina del vincitore e con la conseguente perdita della verginità,

una condizione finora garantita dall'autorità divina e infranta per brutale intervento di Agamennone, una violazione meritevole di condanna e vendetta.

Ritorna, mediata attraverso il costume, la convergenza tra le dimensioni apollinea e dionisiaca nel ritratto euripideo di Cassandra, un tratto rilevato in precedenza per le sue evoluzioni liriche e coreografiche. L'ispirazione profetica del personaggio, ricondotta al dominio congiunto delle due divinità – Τα. εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευσεν φρένας, οὗ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας τοιαῖσδε φήμαις ἐξέπεμπες ἄν χθονός. “*Taltibio*: Se a farti baccheggiare la mente non fosse Apollo, non lasceresti questa terra insieme ai nostri comandanti con tali parole!” [Tr. 408-410 Diggle] –, trova conferma nella connotazione composita dell'*habitus* corrispondente.

Alle bende consacrate è così riferito il sintagma ἀγάλματ' εὔια, “ornamenti bacchici”, intendendo gli attributi in qualità di correlativo fisico delle invocazioni pronunciate in onore di Dioniso dalla veggente in preda al delirio – εὐὰν εὐοῖ [Tr. 326 Diggle] secondo un accostamento lessicale attestato successivamente *in variatione* nelle *Baccanti* euripidee – Χο. εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν, “*Coro*: Ornate di gioia e compiacede con gli euoè il dio dell'euoè” [Eur., Ba. 157 Diggle]. La loro fisica rimozione, ancora, è descritta in accezione bacchica mediante l'impiego di σπαραγμός, termine specifico che descrive il dilaniamento rituale al culmine dell'invasamento menadico, come attestato nelle *Baccanti* euripidee:

Αγ. ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν βακχῶν σπαραγμόν,

Messaggero: Fuggendo, scampammo al dilaniamento delle baccanti.

[Eur., Ba. 734-735 Diggle]

Αγ. ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην, ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ πλευραὶ σπαραγμοῖς, πᾶσα δ' ἡματωμένη χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως,

Messaggero: Una portava via un braccio, l'altra un piede con tutti i calzari, i fianchi erano denudati le costole scarnificate, tutte palleggiavano le carni di Penteo con mani insanguinate.

[Eur., *Ba.* 1133-1136 Diggle]

La relazione tra Cassandra e il divino per tramite degli attributi che indossa è presentata in termini opposti rispetto al violento rapporto testimoniato nell'*Agamennone* eschileo. In Euripide, Cassandra non prova risentimento nei confronti dei “falsi ornamenti” imposti come pena crudele e derisoria per colpe pregresse, causa di scherno e motivo di vergogna. Al contrario, le insegne sono considerate come ornamenti autentici, motivo di gioia, vanto, distinzione e gloria per la loro portatrice, e come tali sofferatamente abbandonati. Questa peculiare connotazione emerge dalle risorse di lingua e stile e dalle strategie di enunciazione che caratterizzano il passaggio testuale riportato, come conferma la figura etimologica che affianca il *nomen rei actae* deverbativo ἄγαλμα ad ἀγάλλομαι [*Tr.* 451-452 Diggle], ribadita da una glossa esichiana – ἄγαλμα: πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάλλεται, “*Agalma*: qualunque ornamento che produce gioia” [Hesych., α.263 Latte].

A conclusione del suo transito sulla scena e nel dramma, ormai sconscrata, pronta imbarcarsi e a rivestire il ruolo della compagna di Agamennone, Cassandra si accommiata dalla madre e dalle altre compagne prigioniere presentandosi come la personificazione stessa della vendetta:

Κα. ποῦ σκάφος τὸ τοῦ στρατηγοῦ; ποῖ πόδ' ἐμβαίνειν με χρή; οὐκέτ' ἄν φθάνοις ἄν αὔραν ἰστίοις караδοκῶν, ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ' ἐξάξων χθονός. χαῖρέ μοι, μήτερ· δακρύσης μηδέν· ᾧ φίλη πατρίς, οἱ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ χά τεκῶν ἡμᾶς πατήρ, οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ'· ἤξω δ' ἐς νεκροῦς νικηφόρος καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρειδῶν, ᾧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο,

Cassandra: (a Taltibio) Dov'è la nave del comandante? Dove devo rivolgere i piedi? Non mi supererai, aspetto con ansia il vento sulle vele, con me porti via da questa terra una delle tre Erinni. Addio, madre, stammi bene, non piangere. Patria mia, e voi fratelli che state sotto terra, e padre che mi hai generato, non dovrete attendermi a lungo: Andrò tra i morti vittoriosa, e distruggerò le case degli Atridi, come loro ci hanno distrutto.

[*Tr.* 455-461 Diggle]

Identificandosi con una delle Erinni, Cassandra sembra tornare a riappropriarsi, pur a distanza e metaforicamente, dell'attributo delle torce abbandonato in precedenza, γνώρισμα tradizionale delle divine vendicatrici⁶¹. La veggente euripidea, non più e non solo impotente (pur privilegiata) spettatrice oracolare in balia degli eventi, si pone così a capo della compagine di Erinni riconosciuta con orrore nell'*Agamennone* eschileo e a cui corrisponde l'effettivo Coro sulla scena delle *Eumenidi*, schierandosi come loro alleata e diretta artefice della vendetta:

Κα. τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὔποτ' ἐκλείπει χορὸς ξύμφογγος οὐκ εὔφωνος·
οὐ γὰρ εἶ λέγει. καὶ μὴν πεπωκῶς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον, βρότειον
αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει, δύσπεμπτος ἔξω, ξυγγόνων Ἐρινύων,

Cassandra: Questa casa... c'è un coro che non cessa mai: un concerto di voci, e non sono voci propizie. C'è già stato il simposio: loro... hanno bevuto e sono diventate ancora più prepotenti... un simposio di sangue umano... resta ancora in casa, non si fa cacciare via il festino delle Erinni, parenti di sangue di questa stirpe!

[Ag. 1186-1190; trad. Centanni]

La trasfigurazione di Cassandra si configura come plausibile risposta e contrappasso nei confronti di un'altra figura femminile "travestita" da Erinni, Elena, un personaggio di cui la veggente si appresta a compiere a ritroso il tracciato che dalla Grecia l'aveva condotta fino a Troia, al seguito di Paride.

La percorribilità di questa interpretazione è suggerita dall'associazione tra la regina spartana e le Furie, contenuta nel discorso oracolare di Cassandra in un altro frammento dall'*Alexander* di Ennio, tramandato sempre da Cicerone:

*Ca. eheu uidete: | iudicauit inclitum iudicium inter deas tris aliquis, | quo
iudicio Lacedaemonia mulier Furiarum una adueniet.*

⁶¹ Sugli attributi mitici e iconografici delle Erinni, *ex all.*, Shapiro 1993; Aellen 1994; LIMC, s.v. "Erinyes". Sulla metafora della torcia della vendetta nell'*Oresteia*, *ex all.*, Ferrari 1997.

Cassandra: Ahimè, guardate! Qualcuno ha giudicato un giudizio memorabile fra tre dèe; e per quel giudizio arriverà una donna spartana, una delle Furie.

[Cicero, *Div.* 1.114 Mueller = Ennius, *Alexander* F xvii d.47-49 Jocelyn = Ennius, F 151.16-18 Incerta Manuwald]

Il motivo di Elena-Erinni, possibilmente già sviluppato nell'*Alessandro* euripideo e come tale ripreso nella *cothurnata* enniana, sembra trovare nelle *Troiane* ulteriore riscontro. Nella raccomandazione rivolta da Ecuba a Menelao, la regina mette in guardia il condottiero dallo sguardo della sposa, arma di seduzione e fuoco distruttore di città:

Εκ. αινῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν. ὀρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔληι πόθωι. αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις, πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα,

Ecuba: Fai bene a uccidere la tua sposa, Menelao! Ma trattieniti dal guardarla, se non vuoi essere catturato dal desiderio. S'impadronisce degli occhi degli uomini, devasta le città, incendia i palazzi: di questi incantesimi è capace.

[Tr. 890-893]

La correlazione qui istituita tra le fiamme del desiderio amoroso e le altrettanto pericolose fiamme d'incendio è corroborata dall'analogo trattamento riservato a Elena nel secondo stasimo dell'*Agamennone*: il coro di Argivi descrive il “morbido dardeggiare di sguardi, un fiore d'amore che penetra dentro e punge il cuore” – Χο. μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος [Ag. 742-743; trad. Centanni] – della regina spartana, presentata a distanza di pochi versi come “Erinni, lutto per le spose” – Χο. νομόκλαυτος Ἐρινύς [Ag. 749, trad. Centanni]. Questa associazione, ancora, è registrata e riprodotta da Euripide nell'apostrofe rivolta dal Frigio a Elena come “Erinni delle mura levigate (*scil.* di Troia), opera di Apollo” – Φρ. ξεστῶν περγάμων <τῶν> Ἀπολλωνίων Ἐρινύων – contenuta nell'*Oreste* [Or. 1388-1389 Diggle].

Estendendo lo sguardo a un più ampio ventaglio di suggestioni e potenziali influenze culturali, in ultimo, nel frammentario *Peana* 8a di Pindaro [F 52i(a).19-23 Snell-Maehler]⁶² Cassandra, profetizzando ai danni di Paride Alessandro in procinto di salpare alla volta della Grecia allo scopo di rapire Elena, rievoca l'incubo occorso alla madre durante la nascita del figlio offrendo una versione singolare del presagio, significativamente rispondente al portato di implicazioni semantiche rintracciato nelle *Troiane*. Secondo le integrazioni alle lacune e la traduzione proposte dai primi editori del testo papiraceo e recentemente rivalutate [Finglass 2005], Ecuba “thought she bore a fiery hundred-handed Fury, who with cruel violence hurled down to the ground all Ilium” – ...]. ἔδοξ[ε γάρ | τεκεῖν πυρφόρον Ἐρι[νὸν | Ἐκατόγχειρα, σκληρῶ [| Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπὶ π[έδον | κατερεῖψαι· [... [Grenfell, Hunt 1908, 64-67; 105].

La non usuale figura pindarica dell'Erinni centimane è attestata quale vendicatrice presso gli Atridi nell'*Elettra* di Sofocle: Χο. Ἦξει καὶ πολύπους καὶ πολύχειρ ἃ δεινοῖς κρυπτομένα λόχοις χαλκόπους Ἐρινύς, “*Coro*: Verrà, con molti piedi e molte mani, colei che si nasconde in terribili agguati, l'Erinni dai piedi di bronzo” [*El.* 489-491 Dain, Mason]. Di torcia in torcia, la Cassandra/Erinni euripidea potrebbe così farsi sinistra messaggera, inviata ad Argo, del fuoco stesso di Troia, offrendosi quale ideale portatrice della fiaccola generata da Ecuba, causa prima della distruzione di Ilio recuperata simbolicamente quale strumento con cui procedere alla rovina della casa di Agamennone.

In conclusione, nell'accurata e complessa operazione condotta da Euripide sul costume di Cassandra nelle *Troiane*, si rileva come costante un'insistita, ricercata instabilità nell'attribuzione univoca di senso e significato ai materiali che corredano il personaggio e che contribuiscono a identificare sulla scena e nel dramma. Il poeta padroneggia con disinvoltura e consapevolezza il potente repertorio di immagini – spesso confliggenti – evocate, indossate, interpretate da Cassandra e contenute nel suo strumentario di costume e attrezzeria. L'apparentemente irriducibile discrasia tra aspetti, funzioni, ruoli e prerogative di Cassandra è resa manifesta – e contemporaneamente ricomposta e risolta con efficacia – proprio grazie al carattere polisemico dei suoi attrezzi e attributi, un *habitus* metamorfico su cui è costruita la

⁶² Sul *Peana*, *ex all.*, Mazzoldi 2001, 123-134.

rilevante caratura teatrale e culturale di una figura forte delle proprie coerenti contraddizioni, a un tempo principessa e prigioniera, veggente di Dioniso e baccante di Apollo, lucida e invasata, sacerdotessa consacrata alla verginità e serva costretta al concubinato, sposa del suo aguzzino e oppressa dal proprio compagno, vittima e vendicatrice.

4. La panoplia della dea: gli attributi di Atena nella Tragedia Attica¹

4.1. L'egida di Atena nelle *Eumenidi* di Eschilo

Nel terzo dramma dell'*Oresteia*, Apollo invita Oreste, già supplice del dio presso il suo santuario delfico, a recarsi ad Atene e a invocare la protezione della patrona della città contro l'incalzante persecuzione delle Erinni, vendicatrici del matricidio²: Απ. καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος πόνον, μολῶν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν ἴζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβῶν βρέτας, “*Apollo*: Non stancarti, anche se aumenta la fatica, finché non arrivi alla città di Pallade. Allora fermati e abbraccia la statua antica della dea” [Aesch., *Eum.* 79-80; trad. Centanni]. Sfuggito a un primo agguato delle figlie della Notte per intervento di Apollo, Oreste riesce effettivamente a precedere il Coro di Erinni ad Atene, e mettere in pratica l'ordine impartito:

Ορ. ἄνασσ' Ἀθάνα, Λοξίου κελεύμασιν ἤκω· δέχου δὲ πρηνεμένῳς [...] πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σὸν θεά· αὐτοῦ φυλάσσω ἀναμένῳ τέλος δίκης.

Oreste: Atena, signora, per ordine del Lossia qui sono giunto: accogliami benevolmente! ... Ora giungo al tuo tempio, davanti alla tua statua, o dea: sotto la tua protezione attendo il compimento della giustizia.

[Aesch., *Eum.* 235-243; trad. Centanni]

Attribuendo carattere “didascalico” ai luoghi testuali riportati, da un punto di vista scenografico e scenotecnico il mutamento di ambientazione tra il segmento delfico e il segmento ateniese delle *Eumenidi* prevede la plausibile introduzione – in luogo dell'*omphalos* – di un'immagine di Atena cui il protagonista possa rivolgersi

¹ Sulla tradizione mitica, letteraria e iconografica del personaggio, *ex all.*, LIMC, s.v. “Athena”. Su Atena nella Tragedia, *ex all.*, Papadopoulou 2001. Sull'egida e il *gorgoneion* come attributi atenaici, *ex all.*, Halm-Tisserant 1986; Hartswick 1993; Marx 1993.

² Le citazioni testuali delle *Eumenidi* seguono l'edizione West 1991. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995; Centanni 2003.

come supplice, secondo una dialettica verbale e gestuale che instaura un rapporto di strettissima correlazione aptica e prossemica tra il personaggio e l'inanimato destinatario delle sue preghiere, indirizzate per suo tramite direttamente alla divinità che rappresenta e di cui fa le veci.

I passaggi citati pongono in relazione questo specifico elemento dell'arredo scenico con l'antico simulacro della dea, venerata come patrona della città di Atene, attorno al quale è concentrato il culto poliadico espresso nelle più importanti festività e celebrazioni civiche – in primis le *Panatenee*, che scandivano il calendario ateniese³. Menzionata costantemente come βρέτας nella drammaturgia tragica (vedi *infra*) e comica – ἄγιον [...] βρέτας [*Lys.* 262 Coulon, van Daele, primo allestimento 411 a.C.] – la sacra immagine atenaica è oggetto di attenzione continuativa da parte degli autori antichi.

Nella descrizione dell'Acropoli di Atene contenuta nella sua *Periegesi*, Pausania cita la statua, in relazione a un “tempio della Poliade”, ναός τῆς Πολιάδος [Pausanias, 1.27.1 Spiro], attribuendogli carattere soprannaturale, origine antichissima e provenienza divina:

τὸ δὲ ἁγιώτατον ἐν κοινῷ πολλοῖς πρότερον νομισθὲν ἔτεσιν <ἦ> συνῆλθον ἀπὸ τῶν δήμων ἐστὶν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἐν τῇ νῦν ἀκροπόλει, τότε δὲ ὀνομαζομένη πόλει· φήμη δὲ ἐξ αὐτὸ ἔχει πεσεῖν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ,

L'oggetto di culto ritenuto da tutti più sacro, già da molti anni prima che confluissero dai demi in città, è una statua di Atena sull'attuale Acropoli, un tempo chiamata *polis*: una notizia sul suo conto riporta che sia caduta dal cielo.

[Pausanias, 1.26.6 Spiro]

Le istanze mitografiche coeve alla *Periegesi*, confluite nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro (II d.C.), ancora, riconducono invece l'innalzamento della statua

³ Sul simulacro, i santuari, le cerimonie e le relative festività, *ex all.*, Herington 1955; Kroll 1982; Mansfield 1985; Sismondo Ridgway 1992; Robertson 1996.

alla preistoria mitica di Atene e alla figura di uno dei suoi primi fondatori e monarchi divini, Erittonio, autoctono sovrano cresciuto dalla dea⁴:

ἐν δὲ τῷ τεμένει τραφεὶς Ἐριχθόνιος ὑπ’ αὐτῆς Ἀθηνᾶς, [...], καὶ τὸ ἐν ἀκροπόλει ξόανον τῆς Ἀθηνᾶς ἰδρύσατο,

Erittonio, allevato da Atena stessa nel suo santuario ... innalzò sull’acropoli il simulacro ligneo della dea.

[*Bibliotheca* 3.190 Wagner; trad. Ciani]

Nelle testimonianze epigrafiche provenienti dall’Acropoli ateniese e relative al quinto secolo a.C., il simulacro è denominato τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα, “l’antica immagine” oggetto di rituali cure e attenzioni “costumistiche”, la vestizione del *peplos*⁵ [IG I³ 64. 21 (430-420 a.C.); IG I³ 474.1 (409-408 a.C.)], o ancora, più semplicemente, è indicato come ἡ θεὸς, “la dea” per antonomasia [*ex. all.* IG I³ 7.11 (460-450 a.C.)], in relazione a un ἀρχαῖος νεὼς [IG I³ 64. 20 (430-420 a.C.); IG I³ 7.6 (460-450 a.C.)].

A questo “antico tempio”, riportato ancora da Strabone (I a.C.-I d.C.), ἐπὶ δὲ τῆ πέτρα τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ἱερόν ὃ τε ἀρχαῖος νεὼς ὁ τῆς Πολιάδος, “Sopra lo sperone roccioso vi è un tempio di Atena, l’antico tempio della Poliade” [*Geographica* 9.1.16 Meinecke], sono state tentativamente riferite le differenti strutture architettoniche avvicendatesi in successione, stratificate e in possibile, parziale compresenza, nelle diverse fasi della storia edilizia dell’area nord-occidentale della rocca, occupata oggi dall’edificio di fine quinto secolo a.C. comunemente identificato con l’Eretteo, insieme con le visibili emergenze archeologiche delle fondazioni di un edificio templare preesistente, riferite dalla critica archeologica ai resti del santuario sede del culto poliadico eretto nell’ultimo quarto del sesto secolo a.C.⁶

⁴ Sulla tradizione mitica, letteraria e iconografica del personaggio di Erittonio/Eretteo, *ex all.*, Powell 1906; Kron 1976; Brulé 1987; LIMC, s.v. “Erechtheus”.

⁵ Sul peplo di Atena, *ex all.*, Mansfield 1985; Barber 1992; Robertson 2004.

⁶ Sull’argomento, *ex all.*, Hurwit 1999; Hurwit 2004; Sassu 2013.

Una serie di liste epigrafiche datate al quarto secolo a.C. [IG II² 1426; 1424; 1424a; 1425; 1428; 1429; 1456], ancora, inventaria i beni tesaurizzati ἐν τῷ ἀρχαίῳ νεῶι e permette di visualizzare il coevo sistema di ornamenti e attributi del simulacro atenaico, realizzandone una descrizione il cui aspetto è plausibilmente corrispondente, dato l'ipotizzabile carattere conservativo delle immagini culturali, alla statua di quinto secolo la cui riproduzione compare, visibile sulla scena, nelle *Eumenidi*.

Riportando il testo catalogico dal documento tramandato in condizioni di leggibilità migliori, la σκευή della “dea” – nuovamente ἡ θεὸς – risulta così composta dai seguenti γνωρίσματα:

στεφάνη, ἣν ἡ θεὸς ἔχει· πλάστρα, ἃ ἡ θεὸς ἔχει· ὄχθοιβος, ὃν ἔχει ἐπὶ τῷ τραχήλῳ· ὄρμοι πέντε· γλαυξ χρυσεῖ· αἰγίς χρυσεῖ· γοργόνειον χρυσοῦν· φιάλη χρυσεῖ, ἣν ἐν τῇ χειρὶ ἔχει

Una corona, che la dea indossa; orecchini, che la dea indossa; la benda che indossa attorno al collo; cinque collane; una civetta d'oro; un'egida d'oro; un *gorgoneion* d'oro; una *phiale* d'oro che regge nella mano.

[IG II² 1424a.col.III.362-366 (369/368 a.C.)]

Giunto nel santuario di Atena, supplice della sua statua, Oreste è ancora una volta scovato e braccato dal coro di Erinni – Xo. ὄδ' † αὐτε γοῦν † ἀλκὰν ἔχων περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου, “Coro: † Di nuovo † Eccolo! Ha trovato di nuovo un soccorso abbracciando la statua di una dea immortale” [Eum. 258-259; trad. Centanni] – e chiede l'intervento diretto della patrona del tempio e della città: Op. καὶ νῦν ἀφ' ἀγνοῦ στόματος εὐφήμεως καλῶ χώρας ἄνασσαν τῆσδ' Ἀθηναίαν ἐμοὶ μολεῖν ἀρωγόν, “Oreste: E ora con bocca pura, devotamente invoco la sovrana di questa terra: Atena vienimi in aiuto!” [Eum. 287-289; trad. Centanni].

In risposta alla supplica, Atena fa il suo ingresso in scena in soccorso al protagonista, interrompendo la danza e l'incantesimo intonato dal Coro di Erinni [Eum. 289-396]:

Αθ. ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα, πτερῶν ἄτερ ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος. {πῶλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον.} καινήν δ' ὀρῶσα τήνδ' ὀμιλίαν χθονὸς ταρβῶ μὲν οὐδέν, θαῦμα δ' ὄμμασιν πάρα. τίνες ποτ' ἐστέ; πᾶσι δ' ἐς κοινὸν λέγω, βρέτας τε τοῦμὸν τῶιδ' ἐφημένωι ξένωι < ὑμῖν τε· τόνδε μὲν γὰρ ἐν ξένοις λέγω, > ὑμᾶς δ' ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει, οὔτ' ἐν θεᾶσι πρὸς θεῶν ὀρωμέναις, οὔτ' οὔν βροτείοις ἐμφερεῖς μορφώμασιν, | [...] | τί πρὸς τάδ' εἰπεῖν ὦ ξέν' ἐν μέρει θέλεις; λέξας δὲ χώραν καὶ γένος καὶ ξυμφορὰς τὰς σάς, ἔπειτα τόνδ' ἀμυναθοῦ ψόγον, εἴπερ πεποιθῶς τῆι δίκῃ βρέτας τόδε ἦσαι φυλάσσων ἐστίας ἀμῆς πέλας σεμνὸς προσίκτωρ ἐν τρόποις Ἰξίονος. τούτοις ἀμείβου πᾶσιν εὐμαθὲς τί μοι. | Ορ. ἄνασσ' Ἀθάνα, πρῶτον ἐκ τῶν ὑστάτων τῶν σῶν ἐπῶν μέλημ' ἀφαιρήσω μέγα. οὐκ εἰμὶ προστρόπαιος, οὐδ' ἔχων μύσος πρὸς χειρὶ τήμῃι τὸ σὸν ἐφεζόμεν βρέτας,

Atena: Sono venuta di corsa, senza fermare mai il passo, senza ali e roboava il mio scudo {dopo aver aggiogato a questo carro vigorosi cavalli}. E vedo ora questa novità: questa gente che è arrivata qui nella mia terra; non ho paura, ma sono stupefatta a questa vista. Chi siete mai? A tutti quanti voi parlo, sia a questo straniero che si tiene stretto alla mia statua, < sia a voi: e parlo certamente a gente forestiera >. Non assomigliate a nessuno che mai sia nato sulla terra, e neppure sembrate divinità: non siete simili agli altri dèi. Ma il vostro aspetto non è neppure avvicinabile a quello dei mortali ... E tu cosa vuoi dire, per parte tua, straniero? Dimmi qual è il tuo paese, la tua gente, quali sono le tue disgrazie, e poi difenditi dall'accusa di queste, dato che confidando nella giustizia ti tieni stretto alla mia statua, vicino alla mia dimora: supplice sacro allo stesso modo di Issione. Rispondi a tutte queste domande cosicché io possa sapere. | *Oreste:* Atena, signora, per prima cosa cancella la grave preoccupazione che trapela dalle tue ultime parole. Non sono un colpevole che viene qui a supplicare: queste mani con cui tocco la tua statua non sono macchiate dal delitto.

[Aesch., *Eum.* 403-412; 436-446; trad. Centanni]

L'improvvisa entrata di Atena, non preannunciata né registrata verbalmente, realizza la reduplicazione animata della sua presenza iconica, il βρέτας, un motivo drammaturgico e scenico di probabile prima introduzione eschilea, oggetto di

possibile, successiva ripresa da parte di Sofocle, nell'*Aiace Locrese* (se si accetta la visibile presenza scenica del gruppo di Cassandra e della statua di Atena) e nel *Laocoonte*, con il dio Apollo e la sua immagine, stando ai *fragmenta* iconografici attribuiti a questa tragedia⁷. La dea si pone come interlocutrice della componente verbale della supplica di Oreste; questi, a sua volta, rimane costantemente a contatto con il simulacro, come concreta, tangibile garanzia di asilo e protezione divina anche durante la successiva, temporanea assenza di Atena dalla scena, impegnata nell'allestimento del tribunale che processerà il protagonista [*Eum.* 489-566 West].

Il commento drammaturgico che accompagna e registra l'apparizione di Atena riporta a testo uno degli elementi che realizzano la σκευή del personaggio, la sua egida, plausibile replica anch'essa – agita, funzionale e funzionante – dell'omologo attributo catalogato negli inventari templari per l'"originale" culturale, dunque possibilmente indossato anche dal simulacro stretto tra le mani da Oreste.

L'impiego dell'egida da parte di Atena contribuisce in maniera decisiva alla caratterizzazione dinamica dell'ingresso della dea [*Eum.* 403-405], una improvvisa irruzione in scena le cui implicazioni scenico-performative, visive e acustiche e le soluzioni mimico-gestuali sembrano tutte ricondurre e concentrarsi intorno al medesimo attributo, come è possibile rilevare dall'analisi del contenuto lessicale e delle risorse drammaturgiche e stilistiche occorrenti nel passaggio.

L'ingresso della dea, da questa descritto come compiuto "di corsa" e "con piede istancabile", διώκουσ' ἤλθον ἄτρουτον πόδα, è accompagnato dal "rimbombo" del "risvolto dell'egida", ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος. La voce κόλπος, "bosom, lap; fold of a garment, esp. as it fell over the girdle" [*LSJ, sub voce*], riferita comunemente all'abbigliamento, denominando la piega che permette di accomodare la lunghezza di vesti e indumenti alla statura di chi li indossa, colloca l'egida sul petto e sulla parte superiore del corpo della dea, come avanzato da Wieseler: "*Minerva [...] sinum aegidis strepere faciens celerrime [...] advenit*" [Wieseler 1839, lxxxiii]. L'impeto di Atena scuote l'egida brandita dalla dea e produce il rigonfiamento e la messa in

⁷ Sull'argomento, *ex all.*, Centanni, Licitra, Nuzzi, Pedersoli 2015. Sulla reduplicazione delle divinità e dei loro simulacri nell'iconografia, *ex all.*, De Cesare 1997.

vibrazione – con sonorità conseguenti – dell’attributo, un’interpretazione già suggerita nella glossa *ad locum* dell’anonimo scoliasta *vetus*: ὡς ἀρμένωι χρωμένη τῆι αἰγίδι, “Impiega [*scil.* Atena] l’egida come una vela” [Σ *Vet. Eum.* 404 Smith].

Problematico, almeno a una prima lettura, appare il riferimento a un “carro” – corredato da un aggettivo dimostrativo in funzione deittica a rimarcare la potenziale, visibile presenza scenica – a cui Atena avrebbe “aggiogato vigorosi cavalli”, πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον, una modalità d’ingresso, in composizione con il precedente rimando all’egida, il cui spiccato tenore epico risalta dal confronto, tra i diversi possibili, con l’episodio di Atena e Iolao sul cocchio nello pseudo-esiodico *Scudo di Eracle*:

Ἦς εἰποῦσ' ἐς δίφρον ἐβήσατο διὰ θεάων, νίκην ἀθανάτης χερσὶν καὶ κῦδος ἔχουσα, ἐσσυμένως. τότε δὴ ῥα διόγνητος Ἴολαος σμερδαλέον ἵπποισιν ἐκέκλετο· τοὶ δ' ὑπ' ὀμοκλῆς ῥίμφ' ἔφερον θοὸν ἄρμα κονίοντες πεδίοιο· ἐν γάρ σφιν μένος ἦκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη αἰγίδ' ἀνασσεῖσασα· περιστενάχησε δὲ γαῖα,

Pronunciate queste parole, la chiara fra le dee salì rapida sul cocchio, vittoria e gloria tra le sue mani immortali. Allora il divino Iolao chiamò i cavalli con voce terribile; al grido, questi trainarono, leggeri, il carro veloce, sollevando la polvere della piana; in essi, infatti, la dea Atena dallo sguardo luminoso infuse il furore, agitando l’egida: allora la terra rimbombò.

[*Scutum* 338-344 Solmsen]

In apparente contraddizione rispetto all’entrata a piedi della dea, e come tale considerata un’interpolazione successivamente intervenuta nel testo eschileo, possibilmente rispondente a specifiche esigenze di allestimento e messinscena nell’ambito di una ripresa post-autoriale della tragedia, e generalmente espunta dagli editori – in ultimo da West –, l’incongrua menzione del carro è invece risolta e reintegrata a pieno titolo nella drammaturgia originaria se si procede con una lettura attenta e in chiave retorica del passaggio, mettendo così a fuoco una plausibile trasposizione metaforica.

Argomentando sulle specifiche dell'entrata della dea, Taplin cita quale possibile *comparandum* un passaggio delle *Nuvole* aristofanee dove Atena è presentata come “auriga” della propria egida – Χο. ἢ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεὸς αἰγίδος ἠνίοχος, πολιοῦχος Ἀθήνα, “*Coro*: Tu, dea della nostra terra, tu che reggi l'egida, Atena protettrice della città” [*Nub.* 601-602 Coulon, van Daele] – e ipotizza per i destrieri un riferimento traslato ai venti: “If Athena made it clear that τὸνδ' ὄχον was her aegis [...] then the πόλοι might be taken figuratively of the winds” [Taplin 1977, 389].

La soluzione proposta dallo studioso, efficace ancorché priva di particolare seguito da parte della critica, carica di energiche e potenzialmente pericolose connotazioni meteorologiche e atmosferiche l'attributo dell'egida⁸, riproducendo una risorsa già pienamente eschilea, come emerge dal confronto con un passaggio corale delle *Coefore* dove “Eschilo utilizza il termine *aigis* come “paragone abbreviato” (per tropo di dislocazione semantica), nel senso di “turbine”” [Centanni 1994, 131-132]:

Χο. βλαπτοῦσι καὶ πεδαίχμοι λαμπάδες πεδάοροι πανά τε καὶ
 πεδοβάμονα· κάνεμόεντ' ἄν αἰγίδων φράσαι κότον,
 Coro: E dall'alto cala ancora rovina: i fulmini dal cielo distruggono gli
 esseri dell'aria e della terra. E potrei dire dei venti, il vortice tempestoso
 del loro furore.

[*Cho.* 589-591 West; trad. Centanni]

La forte carica gestuale sottesa al riferimento all'“egida che rimbomba” permane come elemento distintivo e comune a tutte le possibili ricostruzioni dell'ingresso in scena di Atena – “All the way she whirred her aegis” [Taplin 1977, 390]. Secondo una prospettiva di ricostruzione performativa dell'evento, la componente mimica dell'entrata della dea – lo scuotimento dell'egida – costituirebbe infatti l'unico marcatore a segnalare agli spettatori l'intervento di un nuovo personaggio, non annunciato verbalmente, oltretutto a conclusione – ovvero a interruzione – di un momento altrettanto mimico e coreografico: lo stasimo dell'incantesimo danzato delle Erinni. È possibile dunque provare a riferire all'azione di Atena e all'attributo di cui si

⁸ Sull'argomento, *ex all.*, Fowler 1988; Centanni 1994; Robertson 2001.

avvale il suo gesto una precisa funzione drammaturgica, integrata nella struttura tematica che innerva la tragedia, una valenza che ne approfondisca e confermi la rilevanza scenica. Discutendo di questioni inerenti allo *stagecraft* dell'*Oresteia*, Sider mette a fuoco in primo luogo il possibile valore ostensivo del gesto di Atena, un atto che concentrerebbe l'attenzione su due elementi caratteristici e tradizionalmente propri dell'egida, il *gorgoneion* e il bordo orlato di serpenti:

Shortly after her entrance [...] Athena calls attention to her aegis [...]. The word *kolpos* describes the curve of the aegis, which was arched like a sail as Athena traveled. It seems a natural dramatic action for Athena to stretch out her arms at this point. If so, the audience would thus have their attention called to this standard part of Athena's costume". In particular, they would note the two essential features of this cloak: the gorgoneion and snakes. The snakes of the aegis are looped along the bottom edge, one of them occasionally depicted in Greek art held in the left hand of Athena.

[Sider 1978, 22]

La menzione del serpente stretto nella mano sinistra della dea costituisce esplicito rimando a un "impressive piece of statuary" [*ibidem*] recuperato dallo studioso quale riferimento ideale per la ricostruzione mimica: la statua di Atena in lotta contro i Giganti rinvenuta sull'Acropoli di Atene⁹ [Fig. 30]. Datata all'ultimo quarto del sesto secolo a.C., la scultura frontonale in marmo pentelico è considerata tra gli esempi più notevoli dello schema di Atena *Promachos*, la dea combattente, colta nell'atto di scagliarsi contro i nemici impugnando una lancia con la mano destra (perduta) e brandendo un'ampia egida squamata e orlata di serpenti, disposta a mo' di "ala", a copertura della spalla e del braccio sinistri¹⁰. Alla specifica tipologia dell'attributo adoperato da Atena è stata attribuita la denominazione di *Waffenaigis*, "egida arma" [Vierck 2000, 52-70], nomenclatura che affianca al valore ostensivo dell'egida riconosciuto da Sider un'effettiva funzione offensiva della stessa, come da questi suggerito poco oltre.

⁹ Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης, Ακρ. 631a. *Ex all.*, Brouskari 1974, 76-78, figg. 147, 149.

¹⁰ Su Atena e la Gigantomachia, *ex all.*, Vian 1952; LIMC, s.v. "Gigantes".



[Fig. 30]

Degna di nota, inoltre, a differenza di quanto sostenuto circa la distruzione e la successiva destinazione della scultura, “which, knocked from its place in 480 B.C., was buried at the time of the *Oresteia*” [*ibidem*], l’ipotesi che prevedrebbe il gruppo frontonale della Gigantomachia come pertinente al tempio poliadico/ἀρχαῖος νεώς di fine sesto secolo, un edificio danneggiato ma non distrutto completamente durante l’occupazione persiana dell’Acropoli e rimasto sede, almeno per il quinto secolo, del simulacro di Atena¹¹. Da qui cui la suggestiva possibilità che la statua guerriera di Atena fosse ancora *in situ* ed esposta alla vista in un’età contemporanea alla composizione e al primo allestimento delle *Eumenidi*.

La convergenza tra gli aspetti ostensivo e offensivo dell’egida notata da Sider è riaffermata dalla correlazione visiva che questi istituisce tra il *gorgoneion* e i serpenti presenti sull’attributo di Atena e l’aspetto del Coro di Erinni. Già sul finale delle *Coefore* Oreste, in preda alle visioni dopo aver assassinato Clitemnestra, ricorre all’immagine della Gorgone e dei serpenti per le orribili sembianze delle vendicatrici:

Ορ. ἄ, ἄ, σμοιαὶ γυναῖκες αἶδε Γοργόνων δίκην φαῖοχίτωνες καὶ
πεπλεκτανημέναι πυκνοῖς δράκουσιν,

Oreste: Ah ah! Quali femmine sono mai queste? Come le Gorgoni hanno
nere le vesti, intricate le chiome di fitti serpenti.

[*Cho.*, 1048-1050 West; trad. Centanni]

In termini analoghi, nel prologo delle *Eumenidi* la Pizia menziona le Gorgoni descrivendo e provando a riconoscere l’identità dei raccapriccianti esseri addormentati che compongono il Coro:

Πυ. οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω· οὐδ’ αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω
τύποις. εἶδόν ποτ’ ἤδη Φινέως γεγραμμένας δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε
μὴν ἰδεῖν αὐταὶ· μέλαινα δ’, εἰς τὸ πᾶν βδελύκτροποι, ῥέγκουσι δ’ οὐ
πλατοῖσι φυσιάμασιν, ἐκ δ’ ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα· καὶ κόσμος
οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα φέρειν δίκαιος οὔτ’ ἐς ἀνθρώπων στέγας. τὸ

¹¹ Così, *ex all.*, Ferrari 2002.

φῦλον οὐκ ὄπωπα τῆσδ' ὀμιλίας, οὐδ' ἦτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος
τρέφουσ' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν πόνον.

Pizia: No, Non donne sono, ma Gorgoni piuttosto direi. Ma no, neppure alle Gorgoni assomigliano! Una volta ho visto dipinte le Arpie che portavano via il pasto a Fineo: queste sono senz'ali, ma ci assomigliano. Sono nere, ripugnanti, russano – irregolare è il loro respiro: dai loro occhi cola un orrido umore. E quelle vesti! Davanti alle statue degli dèi non è lecito portarle e neppure fra gli uomini, nelle loro case. Non ho mai visto esseri come questi! Non esiste una terra che si possa augurare di allevare una simile razza senza suo danno, senza pena!

[Aesch., *Eum.* 48-59; trad. Centanni]

La mostruosità delle Erinni, e in particolare le loro chiome intrecciate di serpenti, è un'innovazione teatrale e costumistica di paternità eschilea: πρῶτος δέ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριζῖν εἶναι, “Eschilo fu il primo a porre loro [*scil.* le Erinni] serpenti sul capo, tra i capelli” [Pausania 1.28.6 Spiro]. Questa descrizione è da ritenersi all'origine dell'aneddoto, probabilmente autoschediastico, che narra della spaventata reazione degli spettatori alla visione del Coro, tramandato nell'anonima *Vita di Eschilo* premessa al testo dei drammi in alcuni testimoni manoscritti delle tragedie:

τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὥστε τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.

Alcuni poi dicono che, nella rappresentazione delle *Eumenidi*, l'apparizione dei membri del Coro uno alla volta provocò una tale impressione nel popolo che i bambini svennero e le donne abortirono.

[*Vita Aeschyli* 9.1-3 Smith].

L'ipotesi di Sider introduce così la possibilità di un confronto scenico diretto tra avversari visivamente simili – Atena con l'egida gorgonica e serpentina *versus* altrettanto gorgoniche e serpentine Erinni. In questa opposizione violenta sarebbe già

prefigurata la vittoria sulle figlie della Notte da parte della dea patrona, equipaggiata di armi analoghe a quelle di cui dispongono le sue contendenti. L'egida, in questo senso, è da intendersi come trofeo e testimonianza di precedenti scontri che hanno segnato la sconfitta di altri mostri, abbattuti per intervento di Atena:

As Attic art amply demonstrates, the snakes and gorgoneion of the aegis range from the stylized and vestigial to the full scale and impressive. For the *Oresteia*, however, there is no evidence beyond the hint found in Athena's reference to, and perhaps spreading of, her aegis. It nevertheless seems reasonable to suppose that the costume maker, under Aeschylus' close direction, created a costume for Athena in which these attributes were accentuated through size and coloring. The audience would hereby see the opposition between Athena and the Furies as one between Gorgon and Gorgon-slayer or -tamer, between Snake and Snake-tamer, with the victory of Athena foreshadowed by her control over the creatures of her aegis.

[Sider 1978, 23-24]

La praticabilità di questa proposta di interpretazione dell'ingresso di Atena pare confermata dall'individuazione di un suo parallelo e precedente nell'intervento di Apollo inteso a espellere le Erinni dal santuario delfico, una situazione il cui commento drammaturgico prevede per i tradizionali attributi di Apollo (arco e frecce) un'esplicita connotazione serpentina:

Απ. ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν
 μυχῶν, μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν, χρυσηλάτου θώμιγγος
 ἐξορμώμενον ἀνῆις ὑπ' ἄλγους μέλανα πλευμόνων ἀφρόν, ἐμοῦσα
 θρόμβους οὐς ἀφείλκυσας φόνου,

Apollo: Fuori! È un ordine, presto fuori da questo tempio! Via dal mio antro profetico! Altrimenti ti prenderà al volo un serpente alato, lucente, una frecciata scoccata dal mio arco d'oro, che ti farà sputare schiuma nera per il dolore, che ti farà vomitare i grumi di sangue che succhi via dai cadaveri.

[*Eum.* 179-184; trad. Centanni]

È dunque possibile andare oltre il conferimento di un carattere puramente esornativo e accessorio alla menzione dell'egida di Atena. La duplice presenza della dea – personaggio oltreché simulacro – risulta in tal senso funzionale all'effettiva messa in azione dell'attributo (anch'esso presumibilmente reduplicato) oggetto di ostensione, già strumento di difesa di Oreste supplice presso la statua, che diventa ora vero e proprio strumento di offesa adoperato da Atena contro le Erinni. A riprova della validità di quest'ipotesi esegetica, la doppia funzione dell'egida, insieme con il corrispondente raddoppiamento dell'agente divino, occorre, fatta propria e rielaborata da Euripide, nella sintetica ripresa eschilea rintracciabile nell'esodo dell'*Elettra*.

Qui Castore *ex machina* impartisce a Oreste un ordine analogo a quanto suggerito da Apollo nel prologo delle *Eumenidi* [*Eum.* 79-80 West], integrando la citazione del “cerchio gorgonico” di Atena – fisico riparo di Oreste messo in rapporto da Mansfield non già con uno scudo, bensì con l'egida e con il *gorgoneion* del simulacro poliadico, e ancora con lo schema della *Promachos* dell'effettiva divinità in azione – di indicazioni mimiche e gestuali prossime e rispondenti alla ricostruzione performativa proposta:

Κα. ἐλθὼν δ' Ἀθήνας Παλλάδος σεμνὸν βρέτας πρόσπτυξον· εἶρξει γάρ
 νιν ἐπτοημένας δεινοῖς δράκουσιν ὥστε μὴ ψαύειν σέθεν, γοργῶφ'
 ὑπερτείνουσα σῶι κάραι κύκλον,

Castore: [*a Oreste*] Giunto ad Atene, inchinati al venerando simulacro di Pallade: sarà lei a fermarle [scil. le Erinni], spaventate per mezzo di terribili serpenti, affinché non ti possano toccare, stendendo sopra il tuo capo il cerchio con il volto della Gorgone.

[*El.* 1254-1257 Diggle]

The reference to her “terrible snakes” and the use of the adjective *gorgops* indicate that what is described is the snake-fringed aegis of Athena with the circular Gorgoneion, not a shield, but Euripides here pictures the Goddess herself with the aegis hung from her shoulder and over her upper arm (a standard type in artistic representations), not the statue.

[Mansfield 1985, 169].

Una lotta fra eguali, e l'ideale riproposizione reduplicata di uno scontro già avvenuto, ancora sono da Euripide prefigurate nell'*Oreste* (primo allestimento 408 a.C.): Ορ. ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἱ κυνώπιδες γοργῶπες, ἐνέρων ἰέρεαι, δειναὶ θεαί, "*Oreste*: Apollo, mi uccideranno, le dee terribili, sacerdotesse dei morti, facce di cagne, dal volto terribile, di Gorgone" [*Or.* 260-261 Diggle].

In conclusione, il senso dell'operazione eschilea costruita intorno all'egida sembra risiedere proprio nella duplicazione della dea e dei suoi attributi, un intervento che compone e presenta sulla scena e nel dramma delle *Eumenidi* differenti e coesistenti prerogative proprie di Atena. Riproducendo efficacemente la dialettica tra *Polias* e *Promachos*, ben nota nell'immaginario degli spettatori della tragedia e già oggetto di trattamento architettonico – una Gigantomachia era scolpita sul frontone del tempio che conteneva il simulacro poliadico – oltre che tessile – una Gigantomachia era raffigurata sul peplo che rivestiva il simulacro, offerta annuale in occasione delle *Panatennee* –, il doppio ritratto di Atena allestito da Eschilo condensa e conferma così le sue funzioni, strettamente interconnesse, di patrona e guerriera, esaltate nel ruolo della dea come *persona dramatis* nelle *Eumenidi*: divinità istitutrice e garante dell'ordine civico.

4.2. La Gorgone di Atena nell'*Eretteo* di Euripide

L'*Eretteo* (primo allestimento tra il 423 e il 422 a.C.)¹² testimonia, insieme al successivo *Ione*, l'interesse del teatro euripideo per i temi ateniesi. Entrambe le tragedie realizzano un a fondo nelle vicende mitiche dei personaggi che segnano gli albori della storia di Atene, due prodotti che rielaborano il vasto e variegato repertorio mitico, narrativo e iconico preesistente e registrano l'intervento critico dell'autore su alcuni tra i temi e i motivi fondanti del discorso culturale, religioso, politico e ideologico della città: tra questi l'autoctonia, l'appartenenza e il controllo degli Ateniesi sul territorio da essi abitato.

È da questa prospettiva che occorre inquadrare l'argomento dell'*Eretteo*, incentrato sugli avvenimenti che ruotano intorno alla guerra per il predominio su Atene e sull'Attica che contrappone il sovrano titolare del dramma al trace Eumolpo, figlio di Poseidone e Chione, la "Nevosa", figlia di Orizia – a sua volta figlia di Eretteo e Prassitea – e del vento del Nord, Borea. La versione euripidea, infatti, proietta sulla figura di Eretteo un conflitto che le fonti precedenti attribuiscono a un altro artefice, e prevede che sia questi a battersi contro gli invasori stranieri in luogo del nipote Ione, nato dal matrimonio di sua figlia Creusa con Xuto, dunque altrettanto "straniero" per parte paterna come il suo avversario Eumolpo – un problema genealogico inscenato e affrontato da Euripide, come si vedrà, e di cui lo *Ione* rappresenta un'efficace soluzione¹³.

La tragedia è nota per frammenti papiracei che tramandano direttamente ampi brani del testo euripideo, citazioni letterarie di varia estensione e testimonianze di tradizione indiretta [*TrGF* V.1, 391-418; V.2, 1161 (*addenda et corrigenda*)]. Nelle sue linee essenziali, l'intreccio dell'*Eretteo* – dramma ambientato sull'Acropoli di Atene, sede della reggia di Eretteo, durante lo scontro fra Traci e Ateniesi – è introdotto da un prologo informativo affidato a Poseidone – in esso erano probabilmente esposte le ragioni del dissidio del dio con Atena, e rievocata la nascita

¹² Sulla tragedia, *ex all.*, Austin 1968, 22-40; Carrara 1977; Collard, Cropp, Lee 1995, 148-194; Collard, Cropp 2008, 362-401; Sonnino 2010.

¹³ Sull'argomento, *ex all.*, Sonnino 2010, 42-63.

e l'infanzia di Eumolpo – e muove dal sopraggiungere, presso la corte ateniese, di un responso che annuncia la vittoria di Atene e indica il sacrificio della figlia maggiore di Eretteo quale condizione necessaria per assicurare il successo. Prassitea, sposa di Eretteo, si produce in un discorso che argomenta le ragioni per le quali occorre assecondare le imposizioni dell'oracolo, convincendo il sovrano a procedere con i preparativi della cruenta risoluzione. Il sacrificio ottiene il risultato sperato, pur provocando un carico di lutti ancora maggiore rispetto a quanto preventivato: Prassitea è informata della sconfitta di Eumolpo e dei Traci, della morte di Eretteo, colpito da Poseidone, e del suicidio delle altre sue figlie, solidali con il destino della sorella, la vittima prescelta. Un terremoto, provocato da Poseidone per radere al suolo l'Acropoli, è interrotto dall'apparizione di Atena: la dea proclama la fine delle ostilità, dispone l'istituzione di culti per Eretteo e le figlie e nomina Prassitea come sua sacerdotessa.

Di seguito sono selezionati e discussi tre frammenti – due citazioni letterarie e alcuni versi tratti da papiro – utili per indagare la presentazione e il trattamento degli attributi atenaici sulla scena e nel dramma dell'*Eretteo*.

Euripides, F 351 Kannicht, 7-10 [TrGF V.1, 395]Σ *Vet.*, Ar. *Pax* 97 Holwerda

- 1 ὀλολύζειτ', ὧ̃ γυναῖκες, ὡς ἔλθη θεὰ
- 2 χρυσῆν ἔχουσα γοργόνα ἐπίκουρος πόλει.

Σ *Vet.*, Ar. *Pax* 97 Holwerda: ἀλλ' εὔχεσθαι. καὶ Εὐριπίδης †ἔρχεσθαι† (cod. : Ἐρεχθεῖ correxit Dindorf)· ὀλολύζειτ', ὧ̃ γυναῖκες, ὡς †ἔλέχθη θεᾶ ἢ χρυσὸν ἔχουσα γοργόνα† ἐπίκουρος πόλει. || 1 ὀλολύζειτ' : ὀλολύζατ' dubit. Dindorf necnon van Herwerden | ἔλθη θεὰ Seidler : ἐλέχθη θεᾶ cod. : θέλχθη θεὰ Anonym. || 2 χρυσῆν Seidler : ἢ χρυσὸν cod.

La citazione è tramandata dall'anonimo scoliasta *vetus* che glossa il seguente passaggio testuale della *Pace* di Aristofane: Τρ. Εὐφημεῖν χρῆ καὶ μὴ φλαῦρον μηδὲν γρύζειν, ἀλλ' ὀλολύζειν, “*Trigeo*: Bisogna tacere, non parlare a vanvera né borbottare... piuttosto levare grida e invocazioni!” [*Pax* 97-98 Coulon, van Daele].

La paternità euripidea del frammento è accertata e concorde nel testimone manoscritto che riporta lo scolio. L'attribuzione all'*Eretteo*, invece, risulta a seguito dell'emendazione congetturale di Dindorf che corregge il trådito †ἔρχεσθαι† – incoerente e come tale posto *intra cruces* – in Ἐρεχθεῖ, una forma opacizzata nella trascrizione a seguito di possibile contaminazione grafica rispetto a εὔχεσθαι, ed è unanimemente condivisa dalla totalità degli editori moderni. L'appartenenza del frammento alla tragedia troverebbe quale elemento a proprio favore la specifica connotazione dello σκεῦος di Atena, come di seguito argomentato.

Permane incertezza sulla *persona loquens* e sulla localizzazione, rispetto allo svolgimento d'intreccio della tragedia, della preghiera rivolta a un non meglio precisato gruppo di donne, ὧ̃ γυναῖκες, affinché innalzino un grido di invocazione rituale ad Atena. Tra le ipotesi più accreditate, sarebbe proprio la regina Prassitea ad apostrofare le donne, come tentativamente avanzato da Collard, Cropp e Lee: “An early scene may well have shown Praxithea [...] leading a subsidiary chorus of women in supplicating Athena [...]; this would foreshadow the goddess' appearance

at the end” [Collard, Cropp, Lee 1995, 176]. Inteso come “ritual supplication of the gods for the safety of the city” [Collard, Cropp, Lee 1995, 148], probabilmente nell'imminenza della battaglia finale, il frammento è così tradotto e corredato di didascalia dagli editori: “Ululate, women, so the goddess may come with her golden Gorgon to defend the city [*Praxithea leads the supplication of Athena*]” [Collard, Cropp, Lee 1995, 157]. A distanza di quindici anni, ancora, Collard e Cropp, riprendono la soluzione proposta e offrono la seguente traduzione: “ <*Praxithea?*> Raise a cry, women, so the goddess may come to the city’s aid, wearing her golden Gorgon” [Collard, Cropp 2008, 371].

Le traduzioni esemplificano l'ampio spettro di connotazioni e il profondo portato semantico compreso nel triplice rapporto che lega insieme Atena, “la dea”, θεά, la “Gorgone d'oro”, χρυσῆν [...] γοργόνα, e Atene, “la città”, πόλις. Considerazione inevitabilmente incompleta data la natura frammentaria e decontestualizzata della citazione, pur in assenza dell'ambito testuale più ampio dal quale il passaggio è stato estrapolato, è possibile comunque considerare in primo luogo la formula θεά χρυσῆν ἔχουσα γοργόνα, “la dea che porta la Gorgone d'oro” in termini perifrastici rispetto a un'assente menzione onomastica di Atena; la divinità è in tal senso identificata con certezza per il tramite del peculiare γνώρισμα cui si accompagna.

A questa caratterizzazione attributiva si accompagna una possibile interpretazione in accezione predicativa, che rapporta il nesso participiale contenente il riferimento alla Gorgone al sintagma ἐπίκουρος πόλις: in questi termini lo γνώρισμα funzionale al riconoscimento di Atena si caricherebbe così di valenze agentive, in qualità di strumento atto al ruolo e allo statuto della dea come effettiva “helper, ally, [...] as Adj., assisting, aiding, c. dat. pers., [...] abs., patron, protector” [*LSJ, sub voce ἐπίκουρος*].

La menzione della Gorgone d'oro è considerata una soluzione retorico-stilistica euripidea impostata su strategie di sostituzione per sineddoche *pars pro toto*, a indicazione di uno tra i due attributi atenaici alternativi – l'egida e lo scudo – tradizionale luogo di esposizione del *gorgoneion*. Il riferimento al metallo prezioso in termini materici ha condotto critici e studiosi a ricercare il concreto referente del luogo testuale euripideo in uno dei *Realien* materiali ateniesi noti dalle fonti cui è

affidata l'immagine della dea, come di seguito sinteticamente rilevato.

Nel suo contributo sulla datazione dell'*Eretteo*, Calder identifica in questo e in un frammento oggetto di successiva analisi un possibile elemento cui ancorare *ex post* la tragedia euripidea:

In two passages the author of *Erectheus* refers to “golden Gorgo”. [...] Gorgo was never golden but, as the Furies with which she is compared, black. Rather we have to do with a typical Euripidean anachronism. For an Athenian audience of 422 B.C. Euripides clearly referred to the shield of Pheidias' Athene Parthenos. [...] Philochoros (FGrHist 328 F 121) refers to the dedication of the completed cult image in 438/7 B.C., which becomes thereby the *terminus post quem* for *Erectheus*.

[Calder 1969, 152-153]

La proposta di Calder è ripresa *verbatim* da Sonnino – “Abbiamo qui una probabile allusione al *gorgoneion* dorato della statua di Atena Parthenos costruita da Fidia, cui si alluderebbe in maniera del tutto anacronistica” [Sonnino 2010, 409] –, come già da Collard, Cropp e Lee, i quali però riferiscono la Gorgone d'oro dello scudo fidiaco all'egida della dea, sottesa dagli editori al frammento euripideo: “The Gorgon adorning Athena's protective aegis is golden as on the shield of Pheidias' statue in the Parthenon” [Collard, Cropp, Lee 1995, 176]. Collard e Cropp, a loro volta, insistono sull'egida come senza però avanzare possibili riferimenti, commentando γοργόνα come “Athena's protective mantle (aegis) decorated with a Gorgon's head” [Collard, Cropp 2008, 371].

Nella sua monografia dedicata ai rapporti che intercorrono fra la tragedia attica e la religione ateniese, Sourvinou Inwood traduce e commenta il frammento dell'*Eretteo*, intendendo la Gorgone d'oro in rapporto all'egida con *gorgoneion* d'avorio sul petto della *Parthenos* crisoelefantina di Fidia – κατὰ τὸ στέρνον ἢ κεφαλὴ Μεδούσης ἐλέφαντός ἐστιν ἐμπεποιημένη [Pausanias 1.24.7 Spiro] – e considerando il passaggio come un esempio per illustrare il funzionamento degli “zooming devices” in opera nella drammaturgia – dispositivi testuali “which had the effect of bringing the world of the play nearer, pushing the audience into relating their

experiences and assumptions directly to the play” [Sourvinou Inwood 2003, 22-23]:

“Raise the *ololyge*, the shrill cry, women, so that the goddess may come to help the polis, wearing the golden aegis with the Gorgon”. My translation unpacks, and make explicit, the metonymic reference to the aegis. For the Athenian would have understood the expression “golden aegis with the Gorgon” through their assumption that included the statue of Athena Parthenos by Pheidias, in the Parthenon, which had a golden aegis with an ivory head of Gorgon. There can be little doubt that these verses would have evoked the goddess Athena, who was the poliadic divinity protecting Athens in real life; the persona of Athena protecting the polis was a strong theme in Athenian ideology and was embodied in the statue of Athena Parthenos by Pheidias, in the Parthenon, which is directly evoked by the description of Athena wearing a golden aegis with a gorgoneion, as that statue did, its gorgoneion being made of ivory. The metonymic reference to the aegis would have reinforced the notion of Athena’s protective action, for in myth the aegis powerfully protected from attack. [...] The fact that both function and iconography of Athena in the tragedy coincided with those of the goddess in Athenian cult as represented especially in her most magnificent statue in the polis, would have constituted a nexus of zooming devices, zooming the world of the tragedy very closely to that of the audience whose past that tragedy was enacting.

[Sourvinou Inwood 2003, 26]

Le possibili alternative vagliate dagli studiosi sono da ultimo elencate nella più recente edizione dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta* curata da Kannicht, il quale riporta il documento epigrafico che testimonia il materiale del *gorgoneion* dello scudo fidiaco della *Parthenos* – “in oro con un sottostante nucleo d’argento” ovvero “in argento placcato d’oro, in argento dorato” – e include tra i *comparanda* anche l’altro colosso atenaico di Fidia, la cosiddetta *Promachos*, in bronzo – ἄγαλμα Ἀθηνᾶς χαλκοῦν [Paus. 1.28.2 Spiro]: χρυσῆν ~ F 360, 46 : IG II/III² 1388, 52 sq. γοργόνειον χρυσοῦν] ὑπάργυρον ἀπὸ τ[ῆ]ς ἀσπίδος τῆς ἀπὸ τοῦ [νεώ Minervae scil. Phidiacae a. 438/7 in acropoli dedicatae [...] : Gorgoneum κατὰ τὸ στέρνον deae eburneum erat

(Paus. 1.24.7); de Gorgoneo ‘Promachi’ (Paus. 1.28.2 [...]) non constat. [TrGF V.1, 395].

Euripides, F 360 Kannicht, 46-49 [TrGF V.1, 398-402]Lycurgus, *In Leocratem* 100.56-59 Conomis

- 46 οὐδ' ἀντ' ἐλάας χρυσέας τε Γοργόνοσ
 47 τρίαιναν ὀρθὴν στᾶσαν ἐν πόλεωσ βᾶθοισ
 48 Εὐμόλοποσ οὐδὲ Θορῆξ ἀναστέψει λεώσ
 49 στεφάνοισι, Παλλάσ δ' οὐδαμοῦ τιμήσεται.

Lycurgus, In Leocratem 100.56-59 Conomis || 46 ἀντ' ἐλάασ Dobree: ἀντ' ἐλαίας Böttiger : ἄν τελείασ codd. || 47 τρίαιναν codd. : κρανείαν Musgrave | βᾶθοισ codd. : ἄκροισ Musgrave || 48 οὐδὲ Θ. codd. : οὐδ' ὁ Θ. Osann | Θορῆξ Dindorf : Θορᾶξ codd. | ἀναστέψει Musgrave : ἀναστρέψει codd.

I versi riprodotti appartengono all'estesa *rhexis* di Prassitea, pronunciata dalla regina a sostegno dell'estrema risoluzione richiesta per garantire la vittoria degli Ateniesi contro i Traci – il sacrificio della figlia –, un discorso tramandato nella sua interezza da Licurgo (IV a.C.), nell'orazione contro Leocrate, accusato di alto tradimento per essersi rifugiato lontano da Atene insieme ai suoi familiari, evitando così di prestare servizio nell'esercito.

Prassitea menziona – nuovamente? – l'attributo atenaico della Gorgone d'oro, χρυσέασ [...] Γοργόνοσ: lo γνώρισμα divino è qui descritto tra le insegne tradizionali che compongono l'araldica ateniese, emblemi a un tempo concreti e simbolici che traducono e attestano il primato di Atena e degli Ateniesi sulla loro città e sull'Attica, un controllo minato dall'invasione tracia. Questo insieme comprende l'ulivo, ἐλάασ / ἐλαίας, recuperato a seguito di emendazione congetturale, introdotta nel diciannovesimo secolo [Dobree 1820, 76; Böttiger 1822, 313], che corregge la lezione τελείασ trādita dai manoscritti, e il tridente – τρίαιναν –, come è possibile apprezzare dal confronto con le traduzioni riportate di seguito:

Nor in place of the olive and the golden Gorgo shall Eumolpos and his Thracian host crown with wreaths a trident set up straight in the bowels of the city where Pallas shall nowhere be honored.

[Calder 1969, 152]

Nor in place of the olive and the golden Gorgon shall Eumolpus or his Thracian folk plant the trident in the city's foundations and crown it with garlands, and Pallas be not at all honoured.

[Collard, Cropp, Lee 1995, 161]

Nor shall Eumolpus or his Thracian folk replace the olive and the golden Gorgon by planting a trident upright in the city's foundations and crowning it with garlands, leaving Pallas dishonoured.

[Collard, Crop 2008, 379]

La Gorgone d'oro di Atena è inserita tra le testimonianze della contesa sorta tra la dea e il suo rivale Poseidone per il dominio su Atene e l'Attica, un evento occorso nelle generazioni precedenti all'insediamento di Eretteo e oggetto di rilevanti trasposizioni iconografiche – *in primis* il gruppo statuario che occupava il frontone occidentale del Partenone – e argomento di narrazione mitografica da parte dello Pseudo-Apollodoro:

ἐπὶ τούτου, φασίν, ἔδοξε τοῖς θεοῖς πόλεις καταλαβέσθαι, ἐν αἷς ἔμελλον ἔχειν τιμὰς ἰδίας ἕκαστος. ἦκεν οὖν πρῶτος Ποσειδῶν ἐπὶ τὴν Ἀττικὴν, καὶ πλήξας τῇ τριαίνῃ κατὰ μέσῃν τὴν ἀκρόπολιν ἀπέφηνε θάλασσαν, ἣν νῦν Ἐρεχθίδα καλοῦσι. μετὰ δὲ τοῦτον ἦκεν Ἀθηνᾶ, καὶ ποιησαμένη τῆς καταλήψεως Κέκροπα μάρτυρα ἐφύτευσεν ἐλαίαν, ἣ νῦν ἐν τῷ Πανδροσείῳ δείκνυται,

Fu allora – dicono – [*scil.* durante il regno di Cecrope, primo re dell'Attica] che gli dei decisero di insediarsi nelle città, dove ognuno di loro avrebbe avuto il suo culto personale. Poseidone per primo si recò in Attica, vibrò un colpo di tridente in mezzo all'acropoli e fece apparire un mare che oggi chiamano mare Eretteide. Dopo di lui, venne Atena che

prese Cecrope come testimone del suo insediamento e piantò un olivo, quello che ancor oggi si vede nel Pandroseio.

[*Bibliotheca* 3.178 Wagner; trad. Ciani].

L'esistenza storica delle sacre reliquie che garantiscono l'avvenuta teomachia è confermata da un *locus* erodoteo che riporta la presenza di un tempio dedicato a Eretteo “nato dalla Terra” – una denominazione entro cui confluiscono tratti mitici propri di Eretteo e del terrigeno Erittonio, due figure probabilmente in origine coincidenti, distinte e raccordate genealogicamente nel corso del quinto secolo¹⁴ – edificato sull'Acropoli, una costruzione cui la critica riferisce i resti dell'ἀρχαῖος νεὸς poliadico tardo-arcaico, cui sarebbe da connettersi anche la menzione di un “*megaron* (tempio, santuario) rivolto a Occidente” – τοῦ μεγάρου τοῦ πρὸς ἐσπέρην [Hdt. 5.77 Legrand] – ovvero altre strutture, rintracciate archeologicamente, preesistenti all'“Eretteo” di fine quinto secolo a.C. tuttora visibile:

Ἔστι ἐν τῇ ἀκροπόλι ταύτῃ Ἐρεχθέος τοῦ γηγενέος λεγομένου εἶναι νηός, ἐν τῷ ἐλαίῃ τε καὶ θάλασσα ἔνι, τὰ λόγος παρὰ Ἀθηναίων Ποσειδέωνά τε καὶ Ἀθηναίην ἐρίσαντας περὶ τῆς χώρας μαρτύρια θέσθαι.

Sull'Acropoli in questione si trova un tempio di Eretteo, detto il figlio della Terra; in esso si trovano un olivo e un mare di acqua salata che, a quanto raccontano gli Ateniesi, furono lasciati come testimonianza da Atena e Poseidone quando si contesero la regione.

[Hdt. 8.55 Legrand]

Pausania, in un noto e discusso passaggio tratto dal primo libro della *Periegesi*, attesta la continuità e la persistenza dei μαρτύρια di Atena e Poseidone nell'ambito del complesso e stratificato sistema architettonico dell'Eretteo, localizzato nel settore nord-occidentale dell'Acropoli e comprendente, fra gli altri, luoghi di culto e spazi santuariali dedicati ad Atena *Polias* ed Eretteo:

¹⁴ Sull'argomento, *ex all.*, Powell 1906.

ἔστι δὲ καὶ οἶκημα Ἐρέχθειον καλούμενον· [...] [καὶ] ὕδωρ ἐστὶν ἔνδον θαλάσσιον ἐν φρέατι. [...] καὶ τριαίνης ἐστὶν ἐν τῇ πέτρᾳ σχῆμα· ταῦτα δὲ λέγεται Ποσειδῶνι μαρτύρια ἐς τὴν ἀμφισβήτησιν τῆς χώρας φανῆναι,

C'è poi un edificio chiamato Eretteo ... all'interno c'è un pozzo in cui si trova acqua di mare ... e nella roccia c'è una forma di tridente. Si dice che si tratti delle testimonianze prodotte da Posidone per il possesso della regione.

[Pausanias 1.26.5 Spiro; trad. Musti]

Dopo aver parlato dell'Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἐν τῇ νῦν ἀκροπόλει e aver elencato gli ex voto presenti ἐν τῷ ναῷ τῆς Πολιάδος, Pausania riprende menzionando l'ulivo sacro senza però collocarlo in uno spazio preciso; la successiva menzione del Πανδρόσου ναὸς allinea questa fonte alla descrizione presente nello Pseudo-Apollodoro, che registra l'ulivo ἐν τῷ Πανδροσεῖῳ:

περὶ δὲ τῆς ἐλαίας οὐδὲν ἔχουσιν ἄλλο εἰπεῖν ἢ τῇ θεῷ μαρτύριον γενέσθαι τοῦτο ἐς τὸν ἀγῶνα τὸν ἐπὶ τῇ χώρᾳ [...] τῷ ναῷ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς Πανδρόσου ναὸς συνεχῆς ἐστὶ·

Dell'ulivo dicono solo che questo fu l'argomento prodotto dalla dea nella contesa con Posidone per il possesso della regione ... Contiguo al tempio di Atena è quello di Pandroso.

[Pausanias 1.27.2 Spiro; trad. Musti]

Il riferimento euripideo all'ulivo e al tridente è degno di nota e non casuale o esornativo: nelle parole di Prassitea è espresso il timore che, qualora Eretteo e gli Ateniesi fossero sconfitti, l'avvento dei Traci insieme con Eumolpo, discendente di Poseidone, potesse replicare, vendicare e sovvertire l'esito della precedente contesa occorsa tra le divinità, testimoniata dai μαρτύρια sull'Acropoli. In tal senso, è da preferirsi l'interpretazione desunta dalla traduzione di Calder, che visualizza il tridente divino già conficcato sulla rocca di Atene, rispetto a quelle di Collard, Cropp e Lee che invece prevedono un nuovo ingresso dello γνώρισμα di Poseidone – replicando di

fatto lo σκεῦος e il gesto compiuto dal dio – in qualità di vessillo di conquista di Eumolpo, come osservato da Sonnino:

Il senso dell'espressione è sfuggito agli studiosi, che si sono limitati a rilevare, concordemente, che il tridente menzionato è il simbolo di Poseidone. È evidente, però, che Prassitea sta facendo riferimento allo *specifico* tridente con cui Poseidone aveva fatto sgorgare sull'Acropoli la pozza d'acqua salmastra (nota come "mar eretteide") ai tempi della contesa con Atena [...], e che si immagina qui ancora «conficcato diritto» (v. 47 ὀρθὴν σταῖσαν) nel punto, in cui gli Ateniesi credevano di scorgere i segni della cuspide divina rimasti impressi sul suolo roccioso [...]. Così, se al v. 46 si fa riferimento all'olivo sacro e al *gorgoneion* del culto di Atena sull'Acropoli, qui, invece, si allude al tridente della contesa tra Poseidone e Atena che è alla base della vicenda dell'*Eretteo* [...] e che si trova ancora "fisso" (σταῖσαν [...]) a non troppa distanza dall'olivo sacro. Si capisce, allora, perché Prassitea possa paventare il momento in cui i Traci di Eumolpo, giunti sull'Acropoli, toglieranno le corone dall'olivo e dal *gorgoneion* di Atena, per appoggiarle sul tridente di Poseidone, rimasto idealmente conficcato dai tempi della contesa per il possesso dell'Attica.

[Sonnino 2010, 286]

L'introduzione euripidea della Gorgone d'oro tra le reliquie della teomachia appesantisce in termini quantitativi e qualitativi la presenza di Atena sull'Acropoli (ulivo più Gorgone) a scapito di quella di Poseidone (tridente), rimarcando il trionfo della dea, insediatasi sul territorio che ha conquistato. Come per il già osservato F 351 Kannicht, anche in questo caso nel sintagma χρυσέας [...] Γοργόνοϋ il metallo prezioso è concordemente considerato come riferimento all'effettivo materiale di costruzione dell'attributo; questo è nuovamente posto in rapporto con una raffigurazione scultorea che, nell'operazione realizzata da Euripide, si troverebbe a condividere, replicato, il medesimo σκεῦος dell'"originale" divino di cui essa costituirebbe inanimata e iconica rappresentazione.

Anche in questo caso, le ipotesi degli studiosi [*ex. all.* Calder 1969, 152-153;

Sonnino 2010, 285-286] si sono concentrate sul *gorgoneion* dorato sullo scudo della *Parthenos* fidiaca – come formulato già dai primi editori ottocenteschi dell’orazione licurghea [Osann 1821, 105] – o in alternativa meno probabile, sull’effigie dello scudo della *Promachos* bronzea [Böttiger 1822, 313-315].

Alla luce della sovrapposizione tra Atena e il suo simulacro per tramite di analoghi attributi quale emerge nella drammaturgia dell’*Eretteo*, risulta sorprendente il silenzio di editori e commentatori sulla possibilità che Prassitea si riferisca, quale privilegiato referente per l’immagine divina evocata, alla “dea” per antonomasia oggetto di venerazione, la statua intorno a cui è costituito in epoca storica il culto poliadico di Atena, dislocata sull’Acropoli in prossimità dell’olivo sacro e del (segno del) tridente e corredata, tra gli altri attributi, di un’“egida d’oro” cui è sospeso un “gorgoneion d’oro” – αἰγὶς χρυσοῦ· γοργόνειον χρυσοῦν [IG II (2) 1424a.col.III.364-365].

Questa corrispondenza diretta è avanzata, a nostra conoscenza, soltanto da Mansfield [Mansfield 1985, 146-147], il quale riporta le vicissitudini storiche legate al *gorgoneion* d’oro, oggetto di almeno due tentativi di furto occorsi durante il quinto secolo a.C. Un primo evento è legato allo stratagemma escogitato da Temistocle durante l’abbandono di Atene, nell’imminenza dell’occupazione persiana della città (480 a.C.), per finanziare l’approvvigionamento dell’esercito, come riportato dall’attidografo Clidemo (IV a.C.) in un passo ripreso nella *Vita di Temistocle* di Plutarco:

Κλειδῆμος (FGrH 323 F 21) δὲ καὶ τοῦτο τοῦ Θεμιστοκλέους ποιεῖται στρατήγημα. καταβαινόντων γὰρ εἰς Πειραιᾶ τῶν Ἀθηναίων φησὶν ἀπολέσθαι τὸ Γοργόνειον ἀπὸ τῆς θεοῦ τοῦ ἀγάλματος· τὸν οὖν Θεμιστοκλέα προσποιούμενον ζητεῖν καὶ διερευνώμενον ἅπαντα, χρημάτων ἀνευρίσκειν πλῆθος ἐν ταῖς ἀποσκευαῖς ἀποκεκρυμμένον, ὃν εἰς μέσον κομισθέντων εὐπορῆσαι τοὺς ἐμβαίνοντας εἰς τὰς ναῦς ἐφοδίων,

Clidemo attribuisce invece questo risultato a uno stratagemma di Temistocle: Perché, egli dice, durante la discesa degli Ateniesi verso il

Pireo scomparve la testa della Gorgone dalla statua della dea; allora Temistocle, rovistando dappertutto col pretesto di cercarla, scovò una grande quantità d'oro nascosto nei bagagli, lo mise in comune, e grazie ad esso gli equipaggi ebbero provviste in abbondanza.

[*Themistocles* 10.6-7 Ziegler trad. Carena, Manfredini, Piccirilli]

Isocrate, a sua volta, nella sua orazione contro Callimaco (402 a.C.), recupera quale *exemplum* paradossale cui rapportare *e negativo* la condotta dell'accusato l'empia sottrazione del *gorgoneion* da parte di un tale Filurgo:

Καὶ τοιαῦθ' ἡμαρτηκῶς ἐπιχειρήσει λέγειν, ὡς ἡμεῖς ψευδόμεθα, ὅμοιον ἐργαζόμενος ὥσπερ ἂν εἶ [...] Φιλουργὸς ὁ τὸ Γοργόνειον ὑφελόμενος τοὺς ἄλλους ἱεροσύλους ἔφασκεν εἶναι.

E dopo essere stato accusato (*scil.* Callimaco) di tali crimini, oserà ancora sostenere che siamo noi quelli che mentono ... facendo come Filurgo, che sottrasse il *gorgoneion*, qualora egli accusasse gli altri di essere ladri e sacrileghi.

[*In Callimachum* 18.57 Mathieu, Brémond]

L'identità del ladro menzionato da Isocrate è stata riferita da Mansfield a Φιλῶρ[γο]ς Φαλ- | [ἀκρ]ο, uno degli operai che hanno prestato la propria opera all'edificazione dell'Eretteo [IG I³ 476.230-231, 408/407 a.C], uno tra i possibili luoghi sacri sede della *Polias* sul finire del quinto secolo a.C., statua cui apparterebbe il *gorgoneion* altrimenti generico citato nell'orazione: "The date of the theft of the Gorgoneion by Philourgos is uncertain (Isokrates 18.57, 402 B.C.). "Could the villain have been the stone-mason Philourgos Phalakrou Paianieus, one of the workmen named in the building-account of the Temple of Athena Polias [...]" [Mansfield 1985, 169].

L'intervento euripideo condotto sugli attributi di Atena nell'*Eretteo* prevede così la condivisione reduplicata dell'egida con la Gorgone da parte della dea e del suo simulacro poliadico *par excellence*, comportando l'equiparazione – se non l'ideale sostituzione – tra l'immagine e il referente divino in esso rappresentato: sarebbe così

Pallade in persona a essere privata degli onori – Παλλὰς δ' οὐδαμοῦ τιμήσεται –, qualora Eumolpo e i Traci, conquistata Atene e ricondotta la città sotto il patronato di Poseidone, riuscissero nell' intento di incoronare il tridente, spogliando delle loro ghirlande la statua – cui è rapportata per sineddoche la menzione del *gorgoneion* – e l'ulivo.

Su un piano drammaturgico, in ultimo, la plausibile ipotesi di Mansfield determina la messa in discussione delle considerazioni sulla funzione della Gorgone d'oro fidiaca espressa come “anacronismo euripideo” da Calder e Sonnino, e con esso il ribaltamento del dispositivo di “zooming” rintracciato da Sourvinou Inwood. L'origine antica del simulacro ricordato da Prassitea, la cui erezione è ricondotta dalle fonti all'operato di Erittonio [*Bibliotheca* 3.14.6 Spiro] dunque in un'età compresa tra la precedente contesa di Atena e Poseidone e i successivi regno di Eretteo e scontro con Eumolpo, invaliderebbe così l'ipotesi di un'avvicinamento del “world of the tragedy” al “world of the audience”, prodotto dall'eventuale riferimento di Euripide alla *Parthenos* fidiaca, attraverso cui l'autore “avrebbe annullato la distanza temporale tra l'Atene democratica e quella dell'età di Eretteo, per alludere [...] a *Realien* della sua epoca” [Sonnino 2010, 285-286].

Euripides, F 370 Kannicht, 55-57 [TrGF V.1, 410-418]*P. Sorb.* 2328, III a.C.

<ΑΘΗΝΑ>

55 αὐδῶ τρία<ι>ναν τῆσδ' ἀπο<σ>τρέφειν χθονός

56 πόντιε Πόσειδον, μηδὲ γῆν ἀναστατοῦν

57 πόλιν τ' ἐρείπειν τὴν ἐμὴν ἐπήρατον

P. Sorb. 2328, III a.C. || 55 ΑΠΟΤΡΕΦΕΙΝ ('lectio ut videtur probabilissima' Kannicht) : ἀπο<σ>τρέφειν corr. Austin || 56 ἀναστατοῦν : ἀνάστατον Austin, probante Kamerbeek

L'*editio princeps*, a cura di Austin, del *P. Sorb.* 2328 [Austin 1967], un rotolo frammentario datato al III a.C. contenente il testo dell'*Eretteo* e successivamente reimpiegato come materiale da *cartonnage*, consente di includere Atena tra le *dramatis personae* della tragedia. L'apparizione della dea nell'esodo riconduce su un piano effettivamente scenico, oltre che drammaturgico, le implicazioni semantiche della relazione dialettica allestita da Euripide tra Atena – effettivamente *in praesentia*, dopo che una sua attiva intercessione era stata invocata in precedenza –, l'evocazione testuale della sua rappresentazione (il simulacro poliadico) e lo specifico attributo (l'egida gorgonica) che, reduplicato, funge da γνώρισμα per il riconoscimento tanto dell'immagine quanto della dea, segnalandone le prerogative di patrona, alleata e protettrice della città.

Della porzione di versi riportata si offre la traduzione esemplata da Collard, Cropp e Lee: "I call on you, sea-god Poseidon, to turn your trident away from this region, and not to uproot my land and demolish my delightful city" [Collard, Cropp, Lee 1995, 171-173].

L'ingresso *ex abrupto* di Atena, non annunciato o registrato da apostrofe o altro marcatore verbale, interrompe il terremoto inviato da Poseidone per vendicare l'uccisione di Eumolpo da parte di Eretteo [F 370 Kannicht, 47-54]. L'intervento del dio è direttamente descritto dal Coro:]ν ἐμβάλλει Ποσειδῶν πόλει [F 370 Kannicht,

49]. La lacuna iniziale del verso, contenente ciò che “Poseidone scaglia contro la città”, è completata da Diggle con ἔνοσι]ν, “scossa”, e ancora da Kamerbeek con τρίαινα]ν, “tridente”; quest’ultima congettura è notevole in quanto restituirebbe tra le mani del dio, quale suo strumento di offesa simbolicamente e/o concretamente reduplicato, l’attributo abbandonato dal dio sull’Acropoli di Atene.

A Poseidone – e al suo tridente? –, ancora, è da riferirsi un altro evento tellurico, con il quale il dio aveva provocato la morte del re Eretteo, trionfatore su Eumolpo e i Traci. La vicenda, cui rimanda Atena – Αθ. οὐχ εἴς ἄδην σ’ ἔπλησεν; οὐ κατὰ χθονὸς κρύψας Ἐρεχθέα τῆς ἐμῆς ἦψω φρενός; “Atena: Una sola vittima (*scil.* Eretteo) non ti è bastata? Non mi hai toccato il cuore (abbastanza) nascondendo Eretteo sotto terra?” [F 370 Kannicht, 59-60] – è in seguito ripresa da Euripide nella versione, condensata e in *variatione*, dell’intreccio dell’*Eretteo* contenuta nel dialogo che intercorre tra Creusa e il figlio nel primo episodio dello *Ione*:

Ιω. τί δαί τόδ’; ἄρ’ ἀληθὲς ἢ μάτην λόγος; | Κρ. τί χρῆμ’ ἐρωτᾷς; καὶ γὰρ οὐ κάμνω σχολῆι. | Ιω. πατὴρ Ἐρεχθεὺς σὰς ἔθυσσε συγγόνους; | Κρ. ἔτλη πρὸ γαίας σφάγια παρθένους κτανεῖν. | Ιω. σὺ δ’ ἐξεσώθης πῶς κασιγνήτων μόνη; | Κρ. βρέφος νεογνὸν μητρὸς ἦν ἐν ἀγκάλαις. | Ιω. πατέρα δ’ ἀληθῶς χάσμα σὸν κρύπτει χθονός; | Κρ. πληγαὶ τριαίνης ποντίου σφ’ ἀπώλεσαν.

Ione: Ed è vera o falsa questa storia che si racconta? | *Creusa*: Che cosa mi domandi? Non mi stanca conversare. | *Ione*: Tuo padre Eretteo sacrificò le tue sorelle? | *Creusa*: Osò uccidere le giovani, vittime per la patria. | *Ione*: Come mai fosti risparmiata tu sola, tra le sorelle? | *Creusa*: Ero una bimba appena nata, tra le braccia di mia madre | *Ione*: Davvero una voragine del terreno nasconde tuo padre? | *Creusa*: Lo uccisero i colpi del tridente marino.

[*Ion* 275-282 Diggle]

Sopraggiunta sulla rocca come estremo ἐπίκουρος per la città, Atena dichiara la propria identità onomastica dieci versi dopo il suo ingresso: Αθ. ἄκου’ Ἀθάνας τῆς ἀμήτορο[ς λό]γους, “Atena: (*rivolta a Prassitea*) Ascolta le parole di Atena, nata

senza madre” [F 370 Kannicht, 64]. L’immediato riconoscimento del personaggio, tuttavia, è potenzialmente garantito da una σκευή adeguata al ruolo, un insieme di elementi di costume e attrezzeria tra cui è altamente probabile immaginare la presenza di un’egida gorgonica che riproduca lo specifico γνώρισμα lessicale contenuto nei passi precedentemente discussi.

Plausibilmente rivestita di un analogo attributo, Atena e la propria immagine convergono, la dea occupa il posto sull’Acropoli riservato alla propria statua, sostituendosi a essa, e ordina a Poseidone di “svellere il tridente da questo suolo”, τρία<ι>ναν τῆσδ’ ἀπο<σ>τρέφειν χθονός. Nell’arma di Poseidone menzionata da Atena confluiscono, sovrapposti e replicati, la sacra reliquia della prima contesa intercorsa fra gli dèi per il predominio sull’Attica insieme con lo strumento che ha provocato la morte di Eretteo e ha scatenato il terremoto che minaccia di radere al suolo la rocca. Così Sonnino:

In un precedente passo della tragedia [...] Prassitea aveva sostenuto che non avrebbe mai voluto vedere Eumolpo e i Traci vincitori giungere a incoronare il tridente piantato sull’Acropoli da Poseidone, all’epoca della contesa con Atena. Se si tiene conto di quel precedente passo della tragedia, l’ingiunzione qui pronunciata da Atena perché Poseidone allontani il suo tridente dall’Attica va interpretata come invito a porre fine al sisma; e anche, più in generale, a rimuovere il tridente dall’Acropoli, rinunciando per sempre alle rivendicazioni sul suolo attico.

[Sonnino 2010, 374]

Secondo una prospettiva di ragionevole ricostruzione performativa, ancora, un tridente potrebbe essere stato offerto alla vista degli spettatori come parte della σκευή del dio, anch’esso in scena nell’*Eretteo* come personaggio prologante, un’apparizione che dialoga a distanza con la comparsa di Atena nell’esodo, un rapporto di corrispondenza scenico-drammaturgica che racchiude lo svolgimento d’intreccio della tragedia e riporta il conflitto eroico a una dimensione divina.

Con la discesa in campo di Atena, conseguente all’intromissione in prima linea di Poseidone nella guerra di Eretteo ed Eumolpo, Euripide inscena così una nuova

teomachia, riproduce una lotta fra dèi condotta per tramite dei loro attributi sul medesimo terreno – l’Acropoli – su cui già campeggiano le testimonianze del precedente scontro e, insieme con queste, il simbolo del primo trionfo di Atena su Poseidone e del suo predominio sulla città, un simulacro ornato come la dea e da questa “agito” e impersonato, nel suo ruolo di garante della nuova vittoria – personale e di Atene – sui propri nemici.

A conclusione del dramma, Atena “dalla Gorgone d’oro”, a un tempo dea e simulacro, si conferma l’unica *Polias* di Atene, artefice della rifondazione e, ancora, regolatrice e istitutrice di riti, culti e pratiche religiose, nuove disposizioni che coinvolgono direttamente le figure di Eretteo e Prassitea:

Αθ. πόσει δὲ τῷ σῶ σῶ σηκὸν ἐν μέσῃ πόλει τεύξαι κελεύω περιβόλοισι λαΐνοις· κεκλήσεται δὲ τοῦ κτανόντος οὐνεκα Σεμνὸς Ποσειδῶν ὄνομ’ ἐπωνομασμένος ἀστοῖς Ἐρεχθεὺς ἐν φοναῖσι βουθύτοις. σοὶ δ’, ἡ πόλεως τῆσδ’ ἐξάνθρωσας βάθρα, δίδωμι βωμοῖς τοῖς ἐμοῖσιν ἔμπυρα πόλει προθύειν ἱερέαν κεκλημένην.

Atena: Ordino che per il tuo sposo sia edificato un recinto al centro dell’Acropoli, circondato di pietre. Dal suo uccisore, durante i sacrifici di buoi, Eretteo sarà chiamato dai concittadini ‘Venerando Poseidone’, nome creato da un altro nome. A te, invece, poiché hai nuovamente drizzato questa città sulle sue fondamenta, concedo la prerogativa di celebrare i sacrifici preliminari e divinatori sui miei altari come mia sacerdotessa designata.

[*Erechtheus* F 370 Kannicht, 90-97]

L’eziologia euripidea riconduce al volere diretto della dea il culto eroico di Eretteo, l’associazione onomastica tra questi e il dio Poseidone, l’istituzione del sacerdozio di Atena e l’investitura di Prassitea come prima officiante poliadica. Pratiche sacrificali dedicate a Eretteo “terrigeno” sono attestate già nel riferimento alle truppe ateniesi contenute nel *Catalogo delle navi* del secondo libro dell’*Iliade*, un

passaggio attribuito tentativamente a interventi pisistratei sulla redazione omerica¹⁵; a questo personaggio sono tributati onori nel tempio di Atena, luogo dove Eretteo fu insediato dalla dea:

Οἱ δ' ἄρ' Ἀθήνας εἶχον εὐκτίμενον πτολίεθρον δῆμον Ἐρεχθῆος
 μεγαλήτορος, ὃν ποτ' Ἀθήνη θρέψε Διὸς θυγάτηρ, τέκε δὲ ζείδωρος
 ἄρουρα, καὶ δ' ἐν Ἀθήνης εἶσεν ἑῷ ἐν πίονι νηῶ· ἔνθα δέ μιν ταύροισι καὶ
 ἀρνειοῖς ἰλάονται κοῦροι Ἀθηναίων περιτελλομένων ἐνιαυτῶν·

Poi gli uomini di Atene, città ben costruita, il popolo del grande Eretteo, figlio della fertile terra, che un tempo Atena figlia di Zeus allevò e lo collocò in Atene, nel suo ricchissimo tempio, dove ogni anno i giovani figli degli Ateniesi gli offrono tori e arieti propiziatori.

[*Ilias* 2.546-551; trad. Paduano]

La coabitazione in Atene di Eretteo e della dea è un'informazione contenuta anche nell'*Odissea*:

ὥς ἄρα φωνήσασ' ἀπέβη γλαυκῶπις Ἀθήνη πόντον ἐπ' ἀτρύγετον, λίπε δὲ
 Σχερίην ἐρατεινήν, ἴκετο δ' ἐς Μαραθῶνα καὶ εὐρυάγυιαν Ἀθήνην, δῦνε δ'
 Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον.

Detto così, partì Atena dagli occhi azzurri verso il mare infecondo lasciando Scheria amabile e giunse a Maratona e in Atene dalle ampie vie ed entrò nella solida casa di Eretteo.

[*Odysea* 7.78-81 Mühl; trad. Ferrari]

All'associazione culturale tra Eretteo e Poseidone, ancora, espressa in termini di affiancamento ovvero identificazione, fanno riferimento fonti documentarie epigrafiche e letterarie datate tra il quinto secolo a.C. e il quinto secolo d.C.:

¹⁵ Sull'argomento, *ex.all.*, Wilamowitz-Moellendorf 1884, 243 ss; Page 1959, 145 ss.

- un *louterion* rinvenuto sull'Acropoli è offerto come *ex-voto* a Poseidone (ed?) Eretteo – Ποσειδῶνι Ἐρεχθεῖ ἀνεθέτεν [IG I³ 873.5-7 460-450 a.C.];
- sono prescritti sacrifici in onore di Poseidone ed Eretteo – ἰ[εραῖσθαι τῶι Ποσειδῶ]- | νι καὶ τῶι Ἐρε[χθεῖ] [IG II² 1146.2-3, *ante* 350 a.C.];
- un sedile nella proedria del Teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene era dedicato al sacerdote di Poseidone “Scuotiterra” ed Eretteo – ἱερέως | Ποσειδῶνος | Γαιήοχου καὶ | Ἐρεχθέως [IG II² 5058, II a.C.];
- nella *Vita dei dieci oratori* pseudo-plutarchea è menzionato “Medeio, che rivestì il sacerdozio di Poseidone Eretteo” – Μήδειος, ὃς τὴν ἱερωσύνην Ποσειδῶνος Ἐρεχθέως εἴχε [Vita Decem Oratorum 843b.5-6 Mau],
- la carica di cui sopra è riportata a livello epigrafico – ὁ ἱερεὺς Ποσειδῶνο[ς] | Ἐρεχθέος Γαιήοχου [IG II² 3538.8-9, 54-68 d.C.]; ἱερέως] | Ἐρεχθέως Ποσειδῶνος [IG II² 4071.26-27, II d.C.];
- la medesima è presente, insieme al controllo sul culto di Atena (dunque *in variatione* rispetto alla corrispondente eziologia euripidea) anche nelle compilazioni mitografiche – Πανδίωνος δὲ ἀποθανόντος οἱ παῖδες τὰ πατρῶα ἐμερίσαντο, καὶ τὴν μὲν βασιλείαν Ἐρεχθεὺς λαμβάνει, τὴν δὲ ἱερωσύνην τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ποσειδῶνος τοῦ Ἐρεχθέως Βούτης, “Alla morte di Pandione, i suoi figli si divisero i possedimenti paterni, Eretteo ebbe il trono, Bute la funzione di sacerdote di Atena e di Poseidone Eretteo” [Pseudo-Apoll., *Bibliotheca* 3.15.1 Scarpi; trad. Ciani] –;
- l'identificazione fra Eretteo e Poseidone, ancora, occorre nella *Legatio* di Atenagora (II d.C.) – ὁ δὲ Ἀθηναῖος Ἐρεχθεῖ Ποσειδῶνι θύει, “l'Ateniese compie sacrifici a Eretteo Poseidone” [Legatio 1 Schoedel] – e in un lemma esichiano – Ἐρεχθεύς· Ποσειδῶν ἐν Ἀθήναις, “Eretteo: ‘Poseidone’ ad Atene” [Hesych., ε 5763 Latte].

Degno di particolare nota, in ultimo, un altare condiviso da Poseidone ed Eretteo è menzionato nella *Periegesi* di Pausania all'interno dell'“edificio chiamato Eretteo”: ἐσελθοῦσι δὲ εἰσι βωμοί, Ποσειδῶνος, ἐφ' οὗ καὶ Ἐρεχθεῖ θύουσιν ἕκ του μαντεύματος, “All'interno ci sono degli altari: uno di Posidone, su cui sacrificano ad Eretteo secondo un oracolo” [Pausanias 1.26.5 Spiro; trad. Musti]. La costruzione di questo luogo di culto, intrapresa nel 421 a.C., all'indomani della Pace di Nicia e a conclusione della prima fase della Guerra del Peloponneso, è considerata dagli editori

dell'*Eretteo* tra gli avvenimenti che hanno influenzato la composizione e l'allestimento – cronologicamente prossimi – della tragedia euripidea, un'iniziativa edilizia e urbanistica sottesa alla sepoltura di Eretteo sull'Acropoli e ai sacrifici a lui conferiti per ordine di Atena [F 370 Kannicht, 90-94]. Così Austin, Calder e Clairmont:

N'est-il pas légitime de penser que cette magnifique entreprise (*scil.* la ripresa dei lavori di ricostruzione dell'Eretteo) peut avoir inspiré au poète l'idée de mettre sur la scène une légende à laquelle aucun autre poète n'avait auparavant consacré de drame?

[Austin 1967, 17]

It would be false precision to specify whether Athene refers to the earlier shrine of Erectheus (Hdt. 8.55) or to the building yet to be erected. In either case the reference becomes peculiarly *à propos* if in the very year that the poet wrote his verses, the ἐκκλησία had decided to begin the new Erechtheion.

[Calder 1969, 156]

Obviously the talk about the building of the Erechtheion was very much in the air when Euripides wrote the play. Athena's speech quoted above makes good sense since it is spoken in anticipation of the actual building of the Erechtheion, plans for the construction of which were a major topic of discussion in 422 when Euripides wrote *Erechtheus*. [...] What we have here, then, is an open allusion or citation of a contemporary event. Euripides, through the speech of Athena, acclaims the decision of the Athenian ἐκκλησία to erect a shrine for Erechtheus.

[Clairmont 1971, 490-491]

Sonnino, a sua volta, secondo cui “il culto ivi ricordato va messo in relazione con quello del tempio fatto costruire dai Pisistratidi nel 529/0 a.C. sull'Acropoli ateniese e indicato normalmente come ‘Pre-Eretteo’ o *Archaïos Neos*” [Sonnino 2010, 396], riconosce come dato sicuro, *in nuce* all'operazione euripidea, “il riferimento al culto di Eretteo nell'area sacra dell'Acropoli, che, fin da Omero, costituiva un dato

del mito cui Euripide non avrebbe potuto rinunciare, con o senza il possibile riferimento all'identificazione dell'Eretteo in sostituzione della precedente struttura pisistratea" [Sonnino 2010, 397].

La centralità simbolica e urbanistica nella rappresentazione euripidea di uno tra i nuclei più densi nel panorama architettonico e religioso dell'Acropoli di Atene, ancora, è rilevata efficacemente da Calame:

Neither a fifth-century audience nor a modern reader would have any difficulty identifying the Erechtheion as the sanctuary promised to the king of Attica by Athena. Dedicated to Athena Polias, this memorial sanctuary atop the Acropolis still houses all the relics of the legendary history of Athens, from the mark left in a well by Poseidon's trident when he drew from the rock the water that would later become the Aegean Sea, to Athena's olive tree, miraculously saved after the fire set by the troops of Xerxes ravaged the citadel; but there is also the tomb of Cecrops, the first autochthonous king, and the fissure that had sheltered the snake Erichthonios, or the tomb of Erechtheus himself and the altar of Hephaistos; [...] the first performance of Euripides' *Erechtheus*, dated just prior to the Peace of Nicias, seems to coincide with a period when construction work on the sanctuary of the Caryatids was resumed in this most important locus of Athenian autochthony.

[Calame 2011, 14]

In conclusione, è possibile intendere la presentazione e il trattamento degli attributi di Atena nell'*Eretteo* in termini paradigmatici rispetto al complesso sistema di sconfinamenti reciproci rintracciabile tra il "world of the tragedy" e il "world of the audience". Evocata verbalmente ed esposta visivamente, la Gorgone d'oro pervade la costruzione drammaturgica e scenica dell'*Eretteo* agendo come efficace γνώρισμα per il riconoscimento tanto di Atena quanto del suo simulacro, e ancora per l'identificazione di Atena *nel* suo simulacro. Lo σκεῦος in questione si configura come la plausibile reduplicazione tragica di un attributo indossato dalla sacra immagine della *Polias*, istituendo una relazione di somiglianza e derivazione a

percorrenza biunivoca, che si presta a interpretazioni complementari. La statua culturale, ἡ θεός per antonomasia, offre così lo schema iconico e costituisce il modello privilegiato per l'elaborazione di un fededegno ritratto teatrale di Atena; nello stesso tempo, rivestita della Gorgone d'oro, Atena-personaggio garantisce l'antichità, l'autenticità e l'autorevolezza del suo doppio teatrale e culturale, fulcro centrale ed espressione, nella pratica rituale dell'Atene storica così come nella ricostruzione delle passate vicende dell'Atene mitica allestita da Euripide, del trionfo della dea contro i suoi avversari, del suo primato come patrona e protettrice della città.

4.3. L'egida e la Gorgone di Atena nello *Ione* di Euripide

La stretta correlazione tra autoctonia e attributi atenaici istituita da Euripide nell'*Eretteo* ritorna, come tema rinnovato e approfondito, tra i motivi strutturali che innervano la drammaturgia dello *Ione* [primo allestimento tra il 413 e il 410 a.C.]. Ideale continuazione, a distanza di una generazione, della vicenda messa in scena nell'*Eretteo*, questo nuovo capitolo euripideo sulla regalità mitica ateniese conferma l'intervento di rielaborazione compiuto dall'autore sul repertorio di personaggi e avvenimenti capitali per la memoria e la tradizione politica, religiosa e culturale di Atene¹⁶.

Come già in parte argomentato, tale operazione è intesa a emendare e correggere la linearità genealogica della discendenza, epurando delle intromissioni estranee le tappe fondanti dell'ordine civico e rimarcando così, anche per tramite di un corredo simbolico e materiale di emblemi araldici di cui si costruisce e garantisce l'autorevolezza, in quanto autoctoni, l'autosufficienza etnica e la reciproca appartenenza tra il territorio e i suoi legittimi abitanti.

Il motivo mitico che era stato avanzato nell'*Eretteo* con la sostituzione dell'eroe eponimo allo straniero Ione come campione degli Ateniesi e difensore della città contro il Trace invasore Eumolpo, trova *in variatione* una nuova proposta di risoluzione nello *Ione*¹⁷. Qui è proprio l'ascendenza non pura e meticcata del protagonista a subire un processo di messa in discussione, scomposizione e correzione che si avvale di un accurato impiego drammaturgico e scenico di elementi di costume e attrezzeria, lungo uno svolgimento d'intreccio i cui snodi principali sono efficacemente riassunti e comunicati agli spettatori nella prima porzione del prologo della tragedia, a carattere informativo, affidata al dio Ermes¹⁸:

¹⁶ Su questi aspetti della tragedia, *ex all.*, Zacharia 2003.

¹⁷ Sulla questione, *ex all.*, Cole 2008.

¹⁸ Le citazioni testuali dello *Ione* seguono l'edizione Diggle 1981. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Wilamowitz-Moellendorf 1926; Owen 1939; Lee 1997; Pellegrino 2004; Mirto 2009.

Ερ. ἔστιν γὰρ οὐκ ἄσημος Ἑλλήνων πόλις, τῆς χρυσολόγου Παλλάδος κεκλημένη, οὗ παῖδ' Ἐρεχθέως Φοῖβος ἔξευξεν γάμοις βίαι Κρέουσαν [...]. ἄγνωσ δὲ πατρί (τῷ θεῷ γὰρ ἦν φίλον) γαστρὸς διήνεγκ' ὄγκον. ὡς δ' ἦλθεν χρόνος, τεκοῦσ' ἐν οἴκοις παῖδ' ἀπήνεγκεν βρέφος ἐς ταῦτόν ἄντρον οὐπὲρ ἠυνάσθη θεῷ Κρέουσα, κάκτιθησιν ὡς θανούμενον κοίλης ἐν ἀντίπηγος εὐτρόχῳ κύκλῳ, προγόνων νόμον σώζουσα τοῦ τε γηγενοῦς Ἐριχθονίου. [...] κάμ' ὦν ἀδελφὸς Φοῖβος αἰτεῖται τάδε· ὦ σύγγον', ἐλθὼν λαὸν εἰς αὐτόχθονα κλεινῶν Ἀθηναίων (οἴσθα γὰρ θεᾶς πόλιν) λαβὼν βρέφος νεογνὸν ἐκ κοίλης πέτρας αὐτῷ σὺν ἄγγει σπαργάνοισι θ' οἷς ἔχει ἔνεγκε Δελφῶν τὰ μὰ πρὸς χρηστήρια καὶ θεῶν πρὸς αὐταῖς εἰσόδοις δόμων ἐμῶν. τὰ δ' ἄλλ' (ἐμὸς γὰρ ἐστίν, ὡς εἰδῆς, ὁ παῖς) ἡμῖν μελήσει. [...] Κρέουσα δ' ἢ τεκοῦσα τὸν νεανίαν Ξούθῳ γαμεῖται συμφορᾶς τοιαύτῃ ὑπο· ἦν ταῖς Ἀθήναις τοῖς τε Χαλκωδοντίδαις, οἱ γῆν ἔχουσ' Εὐβοῖδα, πολέμιος κλύδων· ὃν συμπονήσας καὶ συνεξελὼν δορὶ γάμων Κρεούσης ἀξίωμ' ἐδέξατο, οὐκ ἐγγενῆς ὦν, Αἰόλου δὲ τοῦ Διὸς γεγῶς Ἀχαιοῦ. χρόνια δὲ σπείρας λέχη ἄτεκνός ἐστι καὶ Κρέουσα· ὦν οὐνεκα ἤκουσι πρὸς μαντεῖ' Ἀπόλλωνος τάδε ἔρωτι παίδων. Λοξίας δὲ τὴν τύχην ἐς τοῦτ' ἐλαύνει, κοῦ λέληθεν, ὡς δοκεῖ· δώσει γὰρ εἰσελθόντι μαντεῖον τόδε Ξούθῳ τὸν αὐτοῦ παῖδα καὶ πεφυκέναι κείνου σφε φήσει, μητρὸς ὡς ἐλθὼν δόμους γνωσθῆι Κρεούσῃ καὶ γάμοι τε Λοξίου κρυπτοὶ γένωνται παῖς τ' ἔχη τὰ πρόσφορα. Ἴωνα δ' αὐτόν, κτίστορ' Ἀσιάδος χθονός, ὄνομα κεκληῆσθαι θήσεται καθ' Ἑλλάδα.

Ermes: C'è una città, in Grecia, non ignota, che trae il nome da Pallade dalla lancia d'oro, lì dove Febo si unì in nozze violente con Creusa, la figlia di Eretteo ... Di nascosto dal padre – questo, infatti, era il volere del dio –, lei portò il peso della gravidanza nel suo ventre. Quando giunse il tempo, Creusa partorì nella reggia e portò il neonato nella stessa grotta dove aveva giaciuto col dio, e lo espone, prossimo alla morte, entro il cerchio rotondo di un cavo canestro, preservando un'usanza che era degli avi e del nato dalla terra, Erittonio ... Da fratello, Febo mi prega così: “Fratello, recati presso la gente autoctona dell'illustre Atene (conosci certo la città della dea), prendi il bambino appena nato dalla caverna nella roccia, insieme con il canestro e con gli indumenti che ha con sé, portalo

presso il mio santuario oracolare di Delfi e deponilo proprio all'entrata del mio tempio. Quanto al resto – sappi che è mio figlio – me ne occuperò io” ... Creusa, la madre del ragazzo, sposa Xuto dopo queste circostanze: c'era una guerra tempestosa tra gli Ateniesi e i Calcodontidi, che abitano la regione dell'Eubea; poiché prese parte alla campagna come alleato e contribuì con la lancia in pugno, Xuto ottenne l'onore delle nozze con Creusa pur essendo straniero, un Acheo nato da Eolo, figlio di Zeus. Sposati da molto tempo, lui e Creusa non hanno prole: per questo motivo sono venuti qui, all'oracolo di Apollo, per il desiderio di avere dei figli. Il Lossia dirige il corso degli eventi fino a questo punto, nulla gli sfugge, a quanto pare: a Xuto, infatti, quando entrerà in questo oracolo, darà il proprio figlio dicendo che è nato da lui, così egli, quando arriverà alla reggia della madre, potrà essere riconosciuto da Creusa, mentre il connubio del Lossia rimarrà segreto e il ragazzò otterrà quanto gli spetta. Apollo farà sì che in tutta la Grecia sia chiamato con il nome di Ione, il colonizzatore della terra d'Asia.

[*Ion* 8-75]

L'egida gorgonica di Atena riceve spazio testuale e attenzione privilegiata nel dialogo che intercorre tra Creusa e il Vecchio Pedagogo nel terzo episodio della tragedia. L'attributo atenaico occorre quale strumento indiretto per attuare il complotto ordito dalla regina ai danni di Ione, non ancora riconosciuto come il neonato avuto da Apollo ed esposto da Creusa. In un primo momento, infatti, la tragedia presenta il protagonista come il figlio biologico di Xuto, una paternità pericolosa per Creusa perché l'accesso di Ione al trono come diretto erede dello straniero, in assenza di prole legittima nata dalla coppia regale, determinerebbe l'estromissione totale e l'esautorazione della discendenza di Eretteo dalla dinastia ateniese:

Κρ. ἄκουε τοίνυν· οἴσθα γηγενῆ μάχην; | Πρ. οἶδ', ἦν Φλέγραι Γίγαντες ἔστησαν θεοῖς. | Κρ. ἐνταῦθα Γοργόν' ἔτεκε Γῆ, δεινὸν τέρας. | Πρ. ἦ παισὶν αὐτῆς σύμμαχον, θεῶν πόνον; | Κρ. ναί· καὶ νιν ἔκτειν' ἡ Διὸς Παλλὰς θεά. | Πρ. ἄρ' οὐτός ἐσθ' ὁ μῦθος ὃν κλύω πάλαι; | Κρ. ταύτης Ἀθάναν δέρος ἐπὶ στέρνοις ἔχειν. | Πρ. ἦν αἰγίδ' ὀνομάζουσι, Παλλάδος

στολήν; | Κρ. τόδ' ἔσχεν ὄνομα θεῶν ὄτ' ἤϊξεν ἐς δόρυ. | Πρ. ποῖόν τι μορφῆς σχῆμ' ἔχουσιν ἀγρίας; | Κρ. θώρακ' ἐχίδνης περιβόλοις ὀπλισμένον. | Πρ. τί δῆτα, θύγατερ, τοῦτο σοῖς ἐχθροῖς βλάβος;

Creusa: Ascolta, dunque: conosci la battaglia dei Nati dalla Terra? | *Vecchio*: La conosco, quella che i Giganti scatenarono a Flegra contro gli dèi. | *Creusa*: Allora la Terra partorì la Gorgone, un mostro terribile. | *Vecchio*: Perché fosse alleata dei suoi figli, e fatica per gli dèi? | *Creusa*: Sì, e la uccise la dea Pallade, figlia di Zeus. | *Vecchio*: È questo il racconto che sento da tempo? | *Creusa*: E Atena porta le sue spoglie sul petto. | *Vecchio*: Quella che chiamano egida, la veste di Pallade? | *Creusa*: Ricevette questo nome perché balzò nella mischia degli dèi. | *Vecchio*: Qual è il suo aspetto, la sua forma selvaggia? | *Creusa*: Una corazza armata con un contorno di spire di vipera. | *Vecchio*: Ma tutto questo, figlia, che male può fare ai tuoi nemici?

[*Ion* 987-998]

Il passaggio testuale riportato è notevole per forma così come per contenuto. Sul versante filologico ed ecdotico, occorre rilevare come l'assetto della sticomitia accettato da Diggle sia frutto della convincente dislocazione proposta da Kirchhoff del distico *Ion* 992-993 – Πρ. ποῖόν τι μορφῆς σχῆμ' ἔχουσιν ἀγρίας; | Κρ. θώρακ' ἐχίδνης περιβόλοις ὀπλισμένον. – dalla sua posizione originaria, uno spostamento che riferisce in tal senso la descrizione dell'aspetto non già alla creatura sconfitta da Atena, bensì all'attributo confezionato e adoperato dalla dea con le sue spoglie¹⁹. Ancora, un'anonima emendazione ottocentesca riportata per la prima volta da Paley corregge il generico ἤλθεν trädito dai testimoni manoscritti in *Ion* 997 proponendo al suo posto ἤϊξεν, una sostituzione che istituisce la diretta correlazione morfologica e la derivazione para-etimologica di αἰγίς dal verbo ἄϊσσω.

L'eziologia dell'egida gorgonica proposta nel racconto di Creusa contiene numerosi elementi innovativi e di scarto rispetto alle informazioni tradizionalmente note al riguardo. Nella versione tramandata dall'epica omerica, l'egida ricorre come

¹⁹ Sulla questione, *ex all.*, Kraus 1989; Biehl 1992.

arma approntata da Efesto e attributo privilegiato di Zeus, e da questi è ceduta alla figlia Atena in occasione del suo intervento diretto sul campo di battaglia troiano, a fianco degli Achei²⁰. Così, ad esempio, nel quinto libro dell'*Iliade*:

Αὐτὰρ Ἀθηναίη κούρη Διὸς αἰγιόχοιο πέπλον μὲν κατέχευεν ἑανὸν πατρὸς
ἐπ' οὐδὲι ποικίλον, ὅν ῥ' αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμε χερσίν· ἦ δὲ χιτῶν'
ἐνδῦσα Διὸς νεφεληγερέταο τεύχεσιν ἔς πόλεμον θωρήσσετο δακρυόεντα.
ἀμφὶ δ' ἄρ' ὄμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν δεινήν, ἣν περὶ μὲν πάντη
Φόβος ἔστεφάνωται, ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἴωκὴ, ἐν δέ
τε Γοργεΐη κεφαλῇ δεινοῖο πελώρου δεινὴ τε σμερδὴν τε, Διὸς τέρας
αἰγιόχοιο.

Intanto Atena, la figlia di Zeus signore dell'egida, svestì nella casa del padre il bel peplo ornato, che lei stessa aveva fatto con le sue mani, indossò la tunica di Zeus che raduna le nubi e si armò per la battaglia crudele. Sopra le spalle gettò l'egida frangiata, tremenda, a cui fanno corona da tutte le parti la Disfatta, la Contesa, la Resistenza, il terribile Inseguimento, e la testa del mostro feroce, la Gorgone tremenda e paurosa, prodigio di Zeus signore dell'egida.

[*Ilias* 5.733-742 Allen; trad. Paduano]

Indossata da Atena sul suo petto, ἐπὶ στέρνοις, e descritta come una corazza orlata di serpenti, θώρακ' ἐχίδνης περιβόλοις ὠπλισμένον, l'egida gorgonica dello *Ione* costituisce l'elemento più caratteristico dell'equipaggiamento guerriero della dea, Παλλάδος στολήν, ed è ottenuta dalla pelle scuoiata, δέρος, della Gorgone, un mostro generato dalla Terra come alleato dei Giganti nella guerra che li contrappose agli dèi dell'Olimpo. Questa peculiare variante euripidea trova riscontro in analoghe versioni, contemporanee o posteriori alla tragedia, che associano l'origine dell'egida dalla vittoria della dea contro una creatura nemica, in seguito privata della propria pelle, *loci paralleli* che si differenziano per l'identità onomastica dell'avversario sconfitto e spogliato da Atena.

²⁰ Sull'argomento, *ex all.*, Halm-Tisserant 1986.

Uno stralcio del perduto Περὶ θεῶν di Apollodoro di Atene (II a.C.) contenuto nel *P. Köln* 3.126 [= FGrH 354bis Mette]²¹, un frammento papiraceo datato al primo secolo a.C., consegna la citazione da un'opera anepigrafa del commediografo Epicarmo (V a.C.) che riporta il nome di Pallas/Pallante e che riconduce a questo episodio l'origine dell'epiclesi "Pallade" per la dea Atena:

ἐκ τᾶς τοῦ Διός φαντι κεφαλᾶς ἀπολέσαι πρᾶτιστα πάντων ἐμ μάχαι τᾷ
γενομένηι κατὰ Κρόνον Πάλλαντα, τὸ δὲ τούτῳ δέρος πὸτ τὸ φοβερὰν
εὐθὺς εἶμεν περιβαλεῖν αὐτᾶς κύκλωι· διόπερ αὐτὰν Παλλάδ'
ὀνομασθῆμεν ὑπὸ πάντων τόκα.

The very first thing that happened in the battle that took place against Cronus, they say, was that Pallas perished (at the hands of the goddess born) from the head of Zeus. And in order to be frightening, she immediately threw his skin around herself; which is why everyone then referred to her as 'Pallas'.

[Epicarmus, F 135 Kassel-Austin; trad. Olson]

Un passaggio della narrazione mitografica della Gigantomachia nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro, ancora, insiste sulla medesima identificazione, senza però evidenziarne la derivazione onomastica: Ἀθηνᾶ δὲ Ἐγκελάδῳ φεύγοντι Σικελίαν ἐπέριψε τὴν νῆσον, Πάλλαντος δὲ τὴν δорὰν ἐκτεμοῦσα ταύτη κατὰ τὴν μάχην τὸ ἴδιον ἐπέσκεπε σῶμα, "contro Encelado che fuggiva Atena scagliò tutta l'isola di Sicilia; a Pallante tolse la pelle e con questa ricopriva il proprio corpo durante la battaglia" [*Bibliotheca* 1.37 Wagner; trad. Ciani].

Un frammento dal perduto poema epico *Meropis*, anonimo e di incerta datazione già in antico, tramandato dal Περὶ θεῶν di Apollodoro nel già citato *P. Köln* 3.126, riporta invece il nome Asteros – Ἄστρον [*Meropis* F 2.1 Koenen-Merkelbach] – e descrive nel dettaglio il processo di trasformazione della pelle nell'arma di Atena:

²¹ Sul testimone papiraceo, *ex. all.*, Koenen, Merkelbach 1976.

ἔκδε[ιρεν δ' ἄρ'] ἅπαν σκύλος ἄλκιμον· [αἶψα δὲ] πέπλ<ος> αὐάνθη· τοῦ
 μέν γ[υ θεός] κατέχευε φέρουσα ἄ[μβροσίην·] περι σῶμα δ' ἔλιξα[---
 ἔρ]κος αὐταῖς σὺν χ[εῖρεςσι καὶ] εὐρήεσσι πεδίλοις· [ὥς ἄρα κος]μηθεῖσα

[Atena] scuoiava allora per intero la fiera pelle; subito il *peplos* fu messo a seccare; su questo la dea versava la mistura immortale che aveva con sé; intorno al corpo l'avvolse come difesa, con le sue mani e i suoi ampi piedi; ornata in questo modo ...

[*Meropis* F 6 Koenen-Merkelbach]

L'inconsueta ibridazione materica e la connotazione tessile derivata dall'associazione istituita tra la pelle di Asteros, σκύλος, e un πέπλος, ancora, pare suggerire un accostamento dell'episodio con l'offerta annuale del peplo ad Atena, intessuto con una raffigurazione della Gigantomachia, nel corso della celebrazione della festività ateniese delle Panatenee, un'occasione che, stando a un frammento di Aristotele, è dedicata “al gigante Aster, sconfitto da Atena”, ἐπὶ Ἀστέρι τῷ γίγαντι ὑπὸ Ἀθηνᾶς ἀναιρεθέντι, ovvero “per l'uccisione del gigante Asterio/Asterione”, ἐπὶ τῷ φόνῳ τοῦ Ἀστερίου τοῦ γίγαντος [Aristoteles, F 637 Rose = Σ Aelius Aristides, *Panathenaicus* 189.4 Dindorf].

Una citazione da Dionisio Scitobrachione (III-II a.C.) riportata da Diodoro Siculo (I a.C.), infine, registra la perfetta omonimia tra la creatura sconfitta da Atena e l'attributo ricavato dalla sua pelle, nell'ambito di un resoconto che mostra numerosi punti di contatto con la versione euripidea dello *Ione*:

καὶ τὴν Αἰγίδα προσαγορευομένην ἀνελεῖν, θηρίον τι καταπληκτικὸν καὶ παντελῶς δυσκαταγώνιστον· γηγενὲς γὰρ ὑπάρχον [...], τὴν Ἀθηνᾶν φασὶ τὰ μὲν συνέσει τὰ δ' ἄλκῃ καὶ ῥώμῃ περιγενομένην ἀνελεῖν τὸ θηρίον, καὶ τὴν δορὰν αὐτοῦ περιψαμένην φορεῖν τῷ στήθει, ἅμα μὲν σκέπης ἕνεκα καὶ τῆς φυλακῆς τοῦ σώματος πρὸς τοὺς ὕστερον κινδύνους, ἅμα δ' ἀρετῆς ὑπόμνημα καὶ δικαίας δόξης. τὴν δὲ μητέρα τοῦ θηρίου γῆν ὀργισθεῖσαν ἀνεῖναι τοὺς ὀνομαζομένους γίγαντας ἀντιπάλους τοῖς θεοῖς, οὓς ὕστερον ὑπὸ Διὸς ἀναιρεθῆναι, συναγωνιζομένης Ἀθηνᾶς καὶ Διονύσου μετὰ τῶν ἄλλων θεῶν.

E sconfisse [*scil.* Atena] la cosiddetta Egida, un mostro terribile e molto difficile da battere: esso era nato dalla Terra ... dicono che Atena, superiore al mostro in intelligenza, forza e fisico vigore, sconfisse il mostro e prese a portare, avvolta tutto intorno al petto, la sua pelle, come copertura e protezione del corpo contro le future minacce, e insieme come ricordo della sua virtù e della sua giusta fama. La Terra, madre del mostro, adirata fece sorgere i cosiddetti Giganti, nemici degli dèi, i quali in seguito furono annientati da Zeus, sceso in battaglia con Atena, Dioniso e gli altri dèi.

[*Bibliotheca Historica* 3.70 Vogel, Fischer]

Differenziandosi dalle altre testimonianze passate in rassegna, la narrazione della regina Creusa nello *Ione* spicca in quanto è l'unica versione che riconduce l'attributo alla pelle scuoiata della Gorgone. L'operazione euripidea fonde così insieme, accomunate dalla medesima origine e provenienza, l'egida e il *gorgoneion*, secondo altre varianti mitiche applicato dalla dea in seguito al dono della testa mozzata di Medusa da parte di Perseo, come riporta ad esempio un frammento dell'attidografo Ferecide di Atene (V a.C.): Ἡ δὲ Ἀθηνᾶ παρὰ Περσέως λαβοῦσα τὴν κεφαλὴν ἐντίθησιν εἰς τὴν ἑαυτῆς αἰγίδα, "Atena, ricevuta la testa [*scil.* di Medusa] da Perseo, la pone sulla sua egida" [Pherecydes, FGH 26 Müller]. L'esplicita e volontaria obliterazione della figura e del ruolo di Perseo rende di fatto Atena l'unica vincitrice sulla Gorgone, da cui l'epiteto Γοργοφόνα, impiegato da Creusa – Κρ. ἴστω Γοργοφόνα, "Creusa: Mi sia testimone colei che uccise la Gorgone" [*Ion* 1478 Diggle] – e attestato anche nell'inno orfico ad Atena – Γοργοφόνη [*Orphei hymni* 32.8 Quandt].

La correlazione tra egida e *gorgoneion* ritorna nella citazione dalla *Teogonia* di Museo testimoniata in un passo dei *Catasterismi* di Eratostene (III-II a.C.) relativo alla costellazione della Capra – prossima a quella dell'Auriga, personaggio identificato dall'astronomo ed erudito con Erittonio –, in cui è riconosciuto il gorgonico animale che avrebbe allattato Zeus e che avrebbe fornito al dio la pelle con cui confezionare l'egida:

Μουσαῖος γάρ φησι Δία γεννώμενον ἐγχειρισθῆναι ὑπὸ Ῥέας Θέμιδι, Θέμιν δὲ Ἀμαλθείαι δοῦναι τὸ βρέφος, τὴν δὲ ἔχουσαν αἶγα ὑποθεῖναι, τὴν δ' ἐκθρέψαι <Δία>· τὴν δὲ Αἶγα εἶναι Ἥλιου θυγατέρα φοβερὰν οὕτως, ὥστε τοὺς κατὰ Κρόνον θεούς, βδελυττομένους τὴν μορφήν τῆς παιδός, ἀξιῶσαι Γῆν κρύψαι αὐτὴν ἐν τινι τῶν κατὰ Κρήτην ἄντρων· καὶ ἀποκρυψαμένην ἐπιμέλειαν αὐτῆς τῇ Ἀμαλθείαι ἐγχειρίσαι, τὴν δὲ τῷ ἐκείνης γάλακτι τὸν Δία ἐκθρέψαι· ἐλθόντος δὲ τοῦ παιδός εἰς ἡλικίαν καὶ μέλλοντος Τιτᾶσι πολεμεῖν, οὐκ ἔχοντος δὲ ὄπλα, θεσπισθῆναι αὐτῷ τῆς αἰγός τῇ δορᾷ ὄπλωι χρήσασθαι διὰ τε τὸ ἄτρωτον αὐτῆς καὶ φοβερὸν καὶ διὰ τὸ εἰς μέσην τὴν ράχιν Γοργόνος πρόσωπον ἔχειν·

Museo racconta che Zeus, una volta nato, fu affidato a Temi da Rea, e che Temi diede l'infante ad Amaltea, che lo pose sotto una capra, l'animale che allattò Zeus. La capra, figlia di Elio, era così spaventosa che gli dèi dell'età di Crono, terrorizzati per l'aspetto della creatura, chiesero alla Terra di nasconderla in uno degli antri che si aprono sotto l'isola di Creta. Questa la nascose, e l'affidò alle cure di Amaltea, che nutrì Zeus con il suo latte. Una volta che il bambino fu cresciuto, mentre si apprestava a combattere contro i Titani, poiché era sprovvisto di armi, fu consigliato da un oracolo di impiegare la pelle della capra come uno scudo, per la sua invulnerabilità e perché portava nel mezzo della schiena il volto della Gorgone.

[Musaeus, *Theogonia* F 8 Diels-Kranz =
Eratosthenes, *Catasterismi* 1.13 Olivieri]

Come altro elemento originale, ancora, la Gorgone è considerata da Euripide non già discendente da creature marine e acquatiche, come per esempio in Esiodo (VIII-VII a.C) – Φόρκυ δ' αὖ Κητώ [...] τέκε [...] Γοργούς θ', αἱ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο ἐσχατιῇ πρὸς νυκτός, ἔν' Ἐσπερίδες λιγύφωνοι, Σθεννώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσα τε λυγρὰ παθοῦσα, “a Forco, Ceto ... generò ... le Gorgoni, che abitano oltre l'illustre Oceano, ai confini della notte, dove vi sono le Esperidi dalle limpide

voci, Steno, Euriale e Medusa dal triste destino” [*Theogonia* 270-276 West] –, bensì figlia della Terra – Γοργόν' ἔτεκε Γῆ [*Ion* 989]²².

Questa relazione determina l'introduzione diretta del mostro all'interno della stirpe reale Ateniese, facendo della Gorgone la sorella per parte di madre del terrigeno Erittonio, padre di Eretteo e nonno di Creusa: una progressione dinastica sancita, come si vedrà, dal possesso, dal passaggio e dalla consegna di simboli ed emblemi derivati per via diretta o mediata dalla Gorgone. Tale nuova parentela, ancora, illustra il complesso rapporto che lega Atena alla dimensione ctonia, traducendo un'immagine della dea come sua pericolosa e spietata avversaria – Atena *versus* Gorgone – e, nello stesso tempo, come sua protettrice e “genitrice putativa” – Atena ed Erittonio –, una dicotomia che trova il proprio termine medio proprio nella condivisione degli attributi atenaici di matrice gorgonica.

Anticipando quanto di seguito esplicitato, il duplice inserimento della Gorgone nella linea genealogica dei sovrani di Atene, l'antenata domata da Atena, “impersonata” dalla dea rivestita della sua pelle in qualità di pericolosa campionessa contro i nemici e donata alla discendenza dei sovrani come garanzia della loro legittimità, rende così la creatura sotterranea l'arma “di casata” privilegiata contro Ione in difesa della stirpe di Eretteo, come esplicitato dal Coro di ancelle di Creusa nel terzo stasimo della tragedia, a complotto ordito:

Χο. Εἰνοδία θύγατερ Δάματρος, ἃ τῶν νυκτιπόλων ἐφόδων ἀνάσσεις, καὶ μεθαμερίων ὄδωσον δυσθανάτων κρατήρων πληρώματ' ἐφ' οἷσι πέμπει πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας Γοργοῦς λαιμοτόμων ἀπὸ σταλαγμῶν τῷ τῶν Ἐρεχθειδᾶν δόμων ἐφαπτομένωι· μηδέ ποτ' ἄλλος ἦκων πόλεως ἀνάσσοι πλὴν τῶν εὐγενετᾶν Ἐρεχθειδᾶν.

Coro: Einodia, figlia di Demetra, che presiedi gli assalti notturni e diurni, guida il contenuto dei funesti crateri contro coloro a cui la signora, la mia signora li invia, dalle gocce stillate dalla gola recisa della Gorgone ctonia,

²² Sulla Gorgone ctonia, *ex all.*, Fritzilas 2010.

per chi osa mettere le mani sulla casa di Eretteo; mai nessun intruso possa regnare sulla città, se non i nobili discendenti di Eretteo.

[*Ion* 1048-1060]

L'appartenenza esclusiva dell'egida ad Atena nella versione eziologica approntata da Euripide è approfondita dalla derivazione para-etimologica, ricostruita a seguito di emendazione congetturale, che pone in rapporto la denominazione dell'attributo – αἰγίς – con l'azione di Atena, il suo “balzare” sul campo di battaglia in aiuto agli altri dèi, espresso con il verbo ἄσσω – Πρ. ἦν αἰγίδ' ὀνομάζουσι, Παλλάδος στολήν; | Κρ. τόδ' ἔσχεν ὄνομα θεῶν ὅτ' ἤϊξεν ἐς δόρυ. [*Ion* 996-997 Diggle]. Ricondotto a una dimensione eminentemente fisica e performativa, lo slancio della dea armata dell'egida non è privo di notevoli implicazioni mimico-coreografiche, già rilevate come tali in antico.

Uno stralcio di un commentario comico incentrato sulla danza pirrica²³ tramandato nel *P. Oxy.* XXXV.2738 (II d.C.) è testimone di un *incertarum fabularum fragmentum* di Cratino [Cratinus, F 433 Kassel-Austin] che riporta uno specifico epiteto atenaico messo in relazione dall'anonimo erudito con lo σχῆμα τῆς Ἀθηνᾶς, la “figura, il passo di Atena”: Γοργο[δ]ρακον[τ]οδόκα [*P. Oxy.* XXXV.2738.II.10-11]. La voce, di lettura incerta, è interpretata e tradotta da Borthwick come “grim-dragon-awaiting-one” ovvero “Gorgon-dragon-awaiting one”, “Colei che aspetta il serpente tremendo” oppure “Colei che aspetta la Gorgone serpente” [Borthwick 1970]. Sulla base di una glossa esichiana – Hesychius δ 2216 Latte: δορκάζων· περιβλέπων –, Luppe a sua volta propone l'emendazione Γοργοδρακοντοδό<ρ>καζ[α], intesa come “Gorgoschlängenbetrachterin”, “Colei che guarda intorno per scorgere la Gorgone serpente” [Luppe 1971, 118], integrando un possibile riferimento non già alla Gorgone quanto al *gorgoneion* sull'egida della dea nella successiva indicazione coreografica che descrive e specifica la figura in questione – ὅτι ἀποκλινο[ύσ]ηι κεφαλῆι το τ[ῆ]ς θε[ο]ῦ σχῆμα ?πολλάκις | χο[[.]][ρεύ]εται? [*P. Oxy.* XXXV.2738.II.13-15]: “(so genannt), weil mit gesenkten Kopf (also mit dem Blick auf die Gorgo der Aigis) die Figur der Göttin (getanzt wird)”, “(così chiamata) perché

²³ Sull'argomento, *ex all.*, Borthwick 1969; Borthwick 1970; Ferrari Pinney 1988; Ceccarelli 1998, 27-30; Ceccarelli 2004.

il passo della dea (è spesso danzato) con la testa rivolta indietro (cioè con lo sguardo rivolto alla Gorgone dell'egida)" [Luppe 1971, 118].

Il complesso di risorse stilistiche e soluzioni retorico-espressive rintracciate nel passaggio riportato permette il suo affiancamento tematico rispetto un altro passo dello *Ione*, spazio per una nuova ostensione, altrettanto logica e verbale, di Atena e dei propri attributi: si tratta dello scontro fra la dea e il gigante Encelado, infatti, che fa la sua comparsa fra i quadri efrastici descritti e visualizzati dal Coro nella parodo della tragedia²⁴, descrizioni plausibilmente prive di immediati referenti scenografici alla vista degli spettatori e rievocanti l'apparato scultoreo decorativo del santuario di Delfi, dove effettivamente una Gigantomachia in *poros* ad altorilievo occupava il frontone occidentale dell'edificio templare nella redazione architettonica alcmeonide (fine sesto secolo a.C.)²⁵:

Χο. – πάντα τοι βλέφαρον διώκω. σκέψαι κλόνον ἐν τείχεσσι λαῖνοισι
Γιγάντων. | – †ὄδε δερκόμεσθ', ὦ φίλαι.† | – λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδωι
γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν ... ; | – λεύσσω Παλλάδ', ἐμὰν θεόν.

Coro: – Scorro con lo sguardo tutta la scena. Guarda la lotta dei Giganti sui muri di pietra! | – †Siamo qui che guardiamo, amiche!† | – Vedi come brandisce contro Encelado lo scudo con la testa della Gorgone? ... | – Vedo Pallade, la mia dea!

[*Ion* 205-211]

La già osservata relazione onomastica tra la dea e l'egida è qui riproposta *in variatione*, secondo direttrici semantiche di analoga direzione ma a verso di percorrenza opposto: se nel terzo episodio il nome dell'attributo è fatto derivare dall'azione compiuta dalla sua utilizzatrice, nella parodo la dea recupera il proprio nome – Παλλάς – dal gesto realizzato con il suo attributo, il suo “scuotere” – πάλλω – lo scudo con la testa della Gorgone.

²⁴ Sulla parodo dello *Ione*, *ex all.*, Hourmouziades 1965, 54-57; Mastronarde 1975; Rosivach 1977; Ghiron Bistagne 1984-1985; Zeitlin 1994; Basta Donzelli 2009; Basta Donzelli 2010; Stieber 2011, 284-301.

²⁵ *Ex all.*, Homolle 1902.

Questa nuova derivazione para-etimologica, che recupera l'epiclesi Pallade non già, come altrove osservato in Epicarmo e nello Pseudo-Apollodoro, dall'identità del nemico abbattuto e scuoiato dalla dea, Pallas/Pallante, e nemmeno dalla compagna di giochi infantili e "clone" di Atena, Pallade figlia del libico Tritone, atterrita/accecata dall'egida di Zeus, uccisa per sbaglio da Atena e trasposta in un simulacro ligneo, il palladio, cinto della stessa egida [*Bibliotheca* 3.144-145 Wagner], bensì dall'impiego dinamico delle proprie armi, permette di scorgere la figura atenaica, parodiata e distorta *ad comicum*, nel ritratto del condottiero Lamaco realizzato da Aristofane negli *Acarnesi*.

Il generale, la cui panoplia è caratterizzata da uno scudo gorgonico – Λα. Φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον, “*Lamaco*: Portate dentro il cerchio gorgoneo del mio scudo” [*Ach.* 1124] – il cui *episema* sembra essere animato e quasi dotato di vita propria, capace di reagire tanto alle trombe e gli squilli di guerra – Λα. τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος; “*Lamaco*: Chi ha destato la Gorgone fuori dal suo fodero?” [*Ach.* 574] – quanto, più bruscamente, al capitolombolo del suo portatore sul campo di battaglia – : Θε. καὶ Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος, “*Servo*: Ha risvegliato la Gorgone dal suo sonno, via dallo scudo!” [*Ach.* 1181], è presentato dal suo servo come la caricatura di Atena nel ruolo di prode combattente: Θε. ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὃς τὴν Γοργόνα πάλλει, “*Servo*: Il terribile, il fiero, colui che brandisce la Gorgone!” [*Ach.* 964-965].

Fra le altre testimonianze posteriori al dramma che si allineano all'eziologia proposta da Euripide per l'altro nome divino di Atena, è possibile menzionare un passaggio del *Cratilo* platonico:

Ερμ. Ἀλλὰ μὴν οὐδ' Ἀθηναῖς Ἀθηναῖός γ' ὦν, ὃ Σώκρατες, ἐπιλήση, οὐδ' Ἥφαιστου τε καὶ Ἄρεως. | Σω. Οὐδὲ εἰκός γε. | Ερμ. Οὐ γάρ. | Σω. Οὐκοῦν τὸ μὲν ἕτερον ὄνομα αὐτῆς οὐ χαλεπὸν εἰπεῖν δι' ὃ κεῖται. | Ερμ. Τὸ ποῖον; | Σω. “Παλλάδα” που αὐτὴν καλοῦμεν. | Ερμ. Πῶς γὰρ οὐ; | Σω. Τοῦτο μὲν τοίνυν ἀπὸ τῆς ἐν τοῖς ὅπλοις ὀρχήσεως ἠγούμενοι τεθῆναι ὀρθῶς ἄν, ὡς ἐγῶμαι, ἠγοίμεθα· τὸ γὰρ που ἢ αὐτὸν ἢ τι ἄλλο μετεωρίζειν ἢ ἀπὸ τῆς γῆς

ἢ ἐν ταῖς χερσὶν “πάλλειν” τε καὶ “πάλλεσθαι” καὶ ὀρχεῖν καὶ ὀρχεῖσθαι
καλοῦμεν. | Ερμ. Πάνυ μὲν οὖν. | Σω. “Παλλάδα” μὲν τοίνυν ταύτη.

Ermogene: Ma certamente, Socrate, giacché sei Ateniese, non ti dimenticherai di Atena, e nemmeno di Efesto e Ares. | *Socrate*: Non sarebbe certo conveniente. | *Ermogene*: No, infatti. | *Socrate*: Ebbene, il secondo nome di questa dea non è difficile dire per che cosa le è attribuito. | *Ermogene*: Quale? | *Socrate*: *Pallàs* (Pallade) la chiamiamo in qualche caso. | *Ermogene*: E come no? | *Socrate*: Se riteniamo che questo nome fu posto dal danzare in armi, pensiamo correttamente, per quel che io credo: infatti il levare in alto sé stesso o qualcos'altro da terra o nelle mani lo chiamiamo *pàllein* (tirare) e *pàllesthai* (balzare), *orchèin* (far danzare) e *orchèisthai* (danzare). | *Ermogene*: Certamente. | *Socrate*: In questa maniera pertanto abbiamo *Pallàs*.

[*Cratylus* 406d-407a Burnet; trad. Aronadio]

Un altro frammento papiraceo attribuito al Περὶ θεῶν di Apollodoro di Atene contenuto nel P. Oxy. XX.2260 (II d.C.)²⁶ recupera la corrispondenza morfo-etimologica presente in Euripide ambientando l'avvenimento da cui questa sarebbe derivata non più nel corso della Gigantomachia, bensì durante la nascita della dea, balzata fuori dal cranio di Zeus in assetto ed equipaggiamento guerrieri:

[ἀλλὰ καὶ τὴν] | Παλλάδ[α] προ[σαγορευ]- | -θῆναί φασιν ο[ὔτως ἀπὸ] |
τοῦ πάλματο[ς διὰ τὸ κα- | -τ]ὰ τὴν γ[έ]νεσιν [εὐθὺς | παν]οπλίαν ἔχ[ουσαν
| αὐ]τὴν ἐξάλλ[λησθαι παλ- | -λο]μένην καὶ ἐ[πισείου]- | -σαν τὰ ὄπλα

Si dice che Pallade sia chiamata in questo modo dalla scossa, perché questa, immediatamente dopo la sua nascita, balzò con indosso l'armatura, brandendo e scuotendo le armi.

[P.Oxy. XX.2260.II.2-10]

²⁶ *Ex all.*, De Luca 1999.

L'occasione della nascita della dea, ancora, è descritta e drammatizzata in termini analoghi nel *Dialogo tra Zeus ed Efesto* di Luciano (II d.C.), un momento esplosivo e connotato in termini coreografici per il riferimento alla danza pirrica: Ἡφ. ἡ δὲ πηδᾶ καὶ πυρριχίζει καὶ τὴν ἀσπίδα τινάσσει καὶ τὸ δόρυ πάλλει καὶ ἐνθουσιᾶ, *Efesto*: E lei salta, danza la pirrica, squassa lo scudo, vibra la lancia, infuria! [*Dialogi Deorum* 13.1.24-26; trad. Lami, Maltomini]. Il medesimo episodio, peraltro, costituisce il contesto della prima ostensione assoluta dell'egida in una citazione esiodea testimoniata da un frammento del filosofo Crisippo (III a.C.). L'attributo, in questo caso, sarebbe il prodotto delle arti di Metis, madre della dea, allestita all'interno del ventre di Zeus dopo che da questi fu ingoiata, incinta di Atena: αἰγίδα ποιήσασα φοβέστρατον ἔντος Ἀθήνης· σὺν τῇ ἐγείνατό μιν, πολεμήϊα τεύχε' ἔχουσιν, “fabbricò [*scil.* Metis] l'egida, terribile arma di Atena. Con questa la partorì [*scil.* Zeus], con indosso le armi da guerra” [Hesiodus F 343.18-19 Merkelbach, West = Chrysippus F 908 Armin].

La vitalità culturale e il perdurare di questa e di analoghe, parallele istanze di esegesi linguistica e mitografica, in ultimo, sono sancite e registrate nella voce Παλλάς lemmatizzata nel tardo *Etymologicum Magnum*:

Παλλάς: Ἡ Ἀθηνᾶ· ἡ παρὰ τὸ ἀναπεπάλθαι ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός· ἢ ὅτι Πάλλαντα, ἓνα τῶν γιγάντων, ἀπέκτεινεν· ἢ παρὰ τὸ αἰεὶ πάλλειν καὶ κραδαίνειν τὸ δόρυ· πολεμικὴ γὰρ ἡ θεός. Ἡ δὲ διὰ τὸ παλλομένην τὴν καρδίαν τοῦ Διονύσου προσκομίσει τῷ Διῷ.

“Pallade”: Atena: Per essere balzata fuori dalla testa di Zeus; oppure perché uccise Pallante, uno dei giganti; oppure perché agita e brandisce sempre la lancia: è una dea guerriera; Oppure perché si presentò davanti a Zeus brandendo il cuore di Dioniso/con in mano il cuore palpitante di Dioniso.

[*Etymologicum Magnum* 649.52-57 Gaisford]

Tornando alla parodo dello *Ione*, la stretta correlazione fisica oltre che onomastica tra Atena e il proprio attributo è da considerarsi all'origine della proposta di emendazione congetturale, suggestiva pur non necessaria, avanzata da Nauck a

correzione della lezione trādita γοργωπών [*Ion* 210]; lo studioso propende infatti per l'epiteto γοργῶπις, di attestazione sofoclea – *Aj.* 450 Dain, Mazon; F 844 Radt –, di fatto trasferendo la caratterizzazione propria dello scudo sulla dea, “dal volto tremendo, di Gorgone”, una metamorfosi che porta al suo estremo il portato di implicazioni semantiche derivanti dal “travestimento” gorgonico di Atena, il suo impersonare in battaglia la creatura sconfitta vestendone la pelle, adoperandone le spoglie come armi di offesa e difesa e recuperandone così gli aspetti più spaventosi e pericolosi.

Lo specifico attributo “agitato” e “squassato” da Atena nell'*ekphrasis* della parodo, ancora, è identificato e riconosciuto come lo scudo gorgonico pressoché dalla totalità di editori e critici del testo euripideo. Questa soluzione comporta l'insorgenza, nella drammaturgia dello *Ione*, di una reduplicazione effettiva del *gorgoneion* di Atena, presente tanto sull'egida quanto sullo scudo, un elemento che risponde al consueto e per nulla problematico sdoppiamento della testa mozzata nella produzione e nel repertorio iconografici relativi alla dea e ai suoi attributi. Spazio privilegiato per l'esposizione e l'epifania dell'autentica Gorgone, lo scudo di Atena costituisce la superficie su cui si manifesta una sua ulteriore reduplicazione, il luogo della sua immagine, riflessa sul lucido metallo, una rappresentazione iconica speculare e inoffensiva, privata del suo potere mortale e pietrificante, che costituisce l'espedito attraverso cui Perseo riesce a sconfiggere e decapitare Medusa. Questa operazione prevede il “voltarsi indietro” e rende di fatto Perseo “danzatore” dello schema di Atena della pirrica, come riportato nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro:

ἐπιστὰς οὖν αὐταῖς ὁ Περσεὺς κοιμωμέναις, κατευθυνούσης τὴν χεῖρα Ἀθηνᾶς, ἀπεστραμμένος καὶ βλέπων εἰς ἀσπίδα χαλκῆν, δι' ἧς τὴν εἰκόνα τῆς Γοργόνας ἔβλεπεν, ἐκατατόμησεν αὐτήν. [...] ἀπέδωκε [...] τὴν δὲ κεφαλὴν τῆς Γοργόνας Ἀθηνᾶ. [...] Ἀθηνᾶ δὲ ἐν μέσῃ τῇ ἀσπίδι τῆς Γοργόνας τὴν κεφαλὴν ἐνέθηκε.

Perseo si avvicinò alle Gorgoni addormentate e, tenendo la testa girata e lo sguardo rivolto a uno scudo di bronzo in cui vedeva riflessa l'immagine di Medusa, le tagliò la testa; Atena gli guidò la mano ... Diede [*scil.* Perseo]

... la testa della Gorgone ad Atena ... Atena collocò la testa della Gorgone al centro del suo scudo.

[*Bibliotheca* 2.41-46 Wagner; trad. Ciani]

L'apparente incongruenza derivante dalla presenza di due *gorgoneia* è avvertita come tale e sottoposta a un processo di razionalizzazione e normalizzazione nella tradizione mitografica in lingua latina sull'argomento. Nelle sue *Fabulae*, Igino (I d.C.) registra una nuova linea genealogica che raddoppia, distingue e separa le creature, rendendo Medusa non più figlia di Forco e Ceto, bensì progenie della Gorgone, a sua volta nata da Tifone ed Echidna: *Ex Typhone gigante et Echidna Gorgon [...] Medusa Gorgonis filia et Neptuno nati sunt Chrysaor et equus Pegasus*, "dal gigante Tifone ed Echidna nacque la Gorgone ... da Medusa, figlia della Gorgone, e Nettuno furono generati Crisaore e il cavallo Pegaso" [*Fabulae* 151 Rose].

L'analisi delle strategie descrittive poste in opera da Euripide per lo scudo gorgonico di Atena permette di rilevare come il processo di visualizzazione verbalizzato dal Coro nella parodo si muova lungo il medesimo asse rintracciabile per l'egida gorgonica nel resoconto di Creusa contenuto nel terzo episodio della tragedia. In entrambi i casi, infatti, dal fuoco centrale corrispondente al capo della Gorgone, γοργωπόν [*Ion* 210], cui si rifà per sineddoche la menzione della creatura mostruosa, Γοργόν[α] [*Ion* 989], confermata dal successivo riferimento del Coro alla "gola recisa della Gorgone sotterranea", χθονίας Γοργοῦς λαιμοτόμων [*Ion* 1054-1055], si procede fino ai margini perimetrali, il "contorno di spire di vipera", ἐχίδνης περιβόλοις [*Ion* 993] nel caso dell'egida, e il "bordo" dello scudo, ἴτυν [*Ion* 210] secondo una più accurata traduzione del lessema, da intendersi come "outer edge or rim of a shield [...]: hence, the round shield itself" [*LSJ, sub voce*].

Il riscontro di tali analogie comporta un consistente avvicinamento tipologico, oltre che funzionale, tra l'egida e lo scudo di Atena, autorizzando l'interessante fusione tra i due attributi avanzata da Schömann, il quale sostiene il riconoscimento dell'egida nell'arma adoperata dalla dea anche nell'*ekphrasis* della parodo supportando la propria ipotesi proprio in virtù della narrazione della Gigantomachia nel terzo episodio:

In gigantum pugna mulieres primum Minervam animadvertunt Encelado imminentem. Λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳι γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν; Sic enim in codicibus legitur, non γοργῶπιν, quod cur a Nauckio scriptum sit nescio. Nam subiectum quidem participii non facile quisquam in hoc loco desideraverit. An movit eum, quod γοργωπὸν Minervae scutum in gigantomachia tribui non posse credidit, quoniam in hac ipsa demum pugna Gorgonem Minerva interfecisse eiusque pellem detractam non scuto sed thoraci indidisse dicitur v. 1008.1012? [...] Ἴτυν hoc aegidem esse apparet, qua concussa terrorem adversariis iniici ex Homero notum est [...]. Formam eius artifices rotundi scuti similem fingere solebant.

[Schömann 1871, 92]

La validità della soluzione proposta da Schömann, peraltro, è confermata dall'allineamento tra i caratteri formali previsti per l'egida/scudo di Atena rispetto alla descrizione dell'attributo divino presente in alcuni versi già citati tratti dall'esodo dell'*Elettra* euripidea [Eur., *El.* 1254-1257 Diggle], dove Castore menziona, quale riparo e difesa di Oreste contro le Erinni, “il cerchio con il volto della Gorgone” – γοργῶφ[α] [...] κύκλον – provvisto di “terribili serpenti” – δεινοῖς δράκουσιν – un passaggio interpretato da Mansfield in riferimento alla “snake-fringed aegis of Athena with the circular Gorgoneion” [Mansfield 1985, 169].

A riprova di quanto già sostenuto circa la fondatezza della triangolazione Atena-Gorgone-Erittonio, è opportuno riportare in questa sede il prosieguo della digressione eziologica di Creusa in dialogo con il Vecchio Pedagogo nel terzo episodio della tragedia:

Πρ. τί δῆτα, θύγατερ, τοῦτο σοῖς ἐχθροῖς βλάβος; | Κρ. Ἐριχθόνιον οἶσθ' ἢ <οὔ>; τί δ' οὐ μέλλεις, γέρον; | Πρ. ὄν πρῶτον ὑμῶν πρόγονον ἐξανῆκε γῆ; | Κρ. τούτῳ δίδωσι Παλλὰς ὄντι νεογόνῳ | Πρ. τί χρῆμα; ἥ μέλλον ἦ γάρ τι προσφέρεις ἔπος. | Κρ. δισσοῦς σταλαγμοὺς αἵματος Γοργοῦς ἄπο. | Πρ. ἰσχὺν ἔχοντας τίνα πρὸς ἀνθρώπου φύσιν; | Κρ. τὸν μὲν θανάσιμον, τὸν δ' ἀκεσφόρον νόσων. | Πρ. ἐν τῷ καθάψασ' ἀμφὶ παιδὶ σώματος; | Κρ. χρυσέοισι δεσμοῖς· ὁ δὲ δίδωσ' ἐμῷ πατρί. | Πρ. κείνου δὲ κατθανόντος ἐς

σ' ἀφίκετο; | Κρ. ναί· κάπι καρπῶι γ' αὐτ' ἐγὼ χερὸς φέρω. | Πρ. πῶς οὖν κέκρανται δίπτυχον δῶρον θεᾶς; | Κρ. κοίλης μὲν ὅστις φλεβὸς ἀπέσταξεν φόνος | Πρ. τί τῶιδε χρῆσθαι; δύναμιν ἐκφέρει τίνα; | Κρ. νόσους ἀπείργει καὶ τροφὰς ἔχει βίου. | Πρ. ὁ δεύτερος δ' ἀριθμὸς ὧν λέγεις τί δρᾷ; | Κρ. κτείνει, δρακόντων ἰὸς ὧν τῶν Γοργόνος. | Πρ. ἐς ἓν δὲ κραθέντ' αὐτὸν ἢ χωρὶς φορεῖς; | Κρ. χωρὶς· κακῶι γὰρ ἐσθλὸν οὐ συμμείγνυται. | Πρ. ὦ φιλότατη παῖ, πάντ' ἔχεις ὅσων σε δεῖ. | Κρ. τούτῳι θανεῖται παῖς· σὺ δ' ὁ κτείνων ἔση.

Vecchio: Ma tutto questo, figlia, che male può fare ai tuoi nemici? | *Creusa*: Conosci <o no> Erittonio? E perché non dovresti, vecchio? | *Vecchio*: Il vostro primo antenato, che la Terra ha fatto emergere? | *Creusa*: A lui, ancora neonato, Pallade ha donato... | *Vecchio*: Che cosa? Pronunci un discorso che si fa †attendere†. | *Creusa*: ...due gocce di sangue della Gorgone. | *Vecchio*: Che forza hanno sulla natura degli uomini? | *Creusa*: Una è mortale, l'altra cura i mali. | *Vecchio*: In che modo le ha fissate intorno al corpo del bambino? | *Creusa*: Con dei legami d'oro. Ed egli le ha donate a mio padre. | *Vecchio*: E, alla sua morte, sono toccate a te? | *Creusa*: Sì: le porto al mio polso. | *Vecchio*: Come agisce il duplice dono della dea? | *Creusa*: Il sangue sgorgato dalla vena cava... | *Vecchio*: A che cosa serve? Qual è il suo potere? | *Creusa*: ...tiene lontane le malattie e alimenta la vita. | *Vecchio*: E la seconda goccia di cui parli, come agisce? | *Creusa*: Uccide, è il veleno dei serpenti della Gorgone. | *Vecchio*: Le porti mescolate insieme, o separate? | *Creusa*: Separatamente: non si mescola il bene con il male. | *Vecchio*: Figlia carissima, hai con te tutto quello che ti occorre! | *Creusa*: Con questo il ragazzo morirà, e sarai tu l'assassino.

[*Ion* 998-1019]

Quale sottoprodotto dell'egida – ossia della Gorgone, domata e fatta propria da Atena –, l'originale introduzione euripidea del duplice filtro mortale e salutifero, donato dalla dea a Erittonio e trasmesso per via ereditaria alla sua discendenza regale fino a Creusa, rileva la correlazione e la presenza simultanea di aspetti positivi e negativi connaturati al concetto stesso di autoctonia, rimarcando l'ambivalenza di

funzione, offensiva e difensiva, dell’emblema araldico di origine divina che convalida la successione dinastica ateniese. Portando il sangue e il veleno della Gorgone intorno ai suoi polsi, Creusa si mostra così come la reduplicazione di Atena nella sua *facies* guerriera, sotterranea e pericolosa, pronta a scatenare le proprie armi contro i nemici²⁷. Contemporaneamente, la familiarità biologica della regina nei confronti della creatura mostruosa, sorella del suo progenitore, travalica la mediazione implicata per via del travestimento atenaico, traducendosi nella sua equiparazione diretta con la Gorgone stessa. Tale immedesimazione è riconosciuta e resa esplicita con l’apostrofe rivolta da Ione, nell’esodo della tragedia, alla donna rifugiata presso l’altare di Apollo in cerca di protezione dopo che l’attentato da lei ordito è stato scoperto e sventato:

Ιω. ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός, οἷαν ἔχιδναν τήνδ' ἔφυσας ἢ
 πυρὸς δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα, ἦι τόλμα πᾶσ' ἔνεστιν οὐδ'
 ἦσσαν ἔφυ Γοργοῦς σταλαγμῶν, οἷς ἔμελλέ με κτανεῖν.

Ione: Volto taurino del padre Cefiso, quale vipera è questa qui che hai generato, un serpente che lancia sguardi di fuoco, fiamme mortali! È capace di ogni audacia: la sua natura non è da meno delle gocce della Gorgone con le quali stava per uccidermi!

[*Ion* 1261-1265]

La peculiare connotazione, a un tempo letale e curatifica, delle gocce di sangue e veleno della Gorgone consegnate da Atena a Erittonio e ai suoi eredi ritorna a proposito dell’egida della dea, in un nuovo gioco di reduplicazioni, sdoppiamenti e rappresentazioni degli attributi e di relativi travestimenti e immedesimazioni dei loro portatori²⁸. La condanna a morte disposta da Ione nei confronti di Creusa è interrotta dall’inaspettato ingresso in scena della Pizia, che reca con sé il canestro entro il quale il protagonista era stato abbandonato, insieme ad alcuni oggetti, i “simboli della madre”, τὰ μητρὸς σύμβολ[α] [*Ion* 1386]: un insieme di elementi che, come veri e propri γνωρίσματα, determinerà nell’esodo della tragedia il reciproco riconoscimento

²⁷ Sull’argomento, *ex all.*, Loraux 1981, 197-253; Zeitlin 1996, 285-340.

²⁸ *Ex all.*, Abbattista, Lo Piparo 2016.

tra Ione e Creusa. Tale corredo, infantile e funerario, comprende, oltre a un monile in oro di forma serpentina e a una ghirlanda intrecciata con le fronde dell'ulivo immortale fatto sorgere sull'Acropoli da Atena al tempo della sua contesa con Poseidone per il controllo dell'Attica, una copia tessuta dell'egida della dea²⁹:

Ιω. κενὸν τόδ' ἄγγοσ ἢ στέγει πλήρωμά τι; | Κρ. σά γ' ἔνδυθ', οἷσί σ' ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε. | Ιω. καὶ τοῦνομ' αὐτῶν ἐξερεῖς πρὶν εἰσιδεῖν; | Κρ. κὰν μὴ φράσω γε, καθθανεῖν ὑφίσταμαι. | Ιω. λέγ'· ὡς ἔχει τι δεινὸν ἢ γε τόλμα σου. | Κρ. σκέψασθ' ὃ παῖσ ποτ' οὔσ' ὑφασμ' ὑφην' ἐγώ. | Ιω. ποῖόν τι; πολλὰ παρθένων ὑφάσματα. | Κρ. οὐ τέλεον, οἶον δ' ἐκδίδαγμα κερκίδος. | Ιω. μορφήν ἔχον τίν'; ὥσ με μὴ ταύτη λάβητις. | Κρ. Γοργῶν μὲν ἐν μέσοισιν ἡτρίοις πέπλων. | Ιω. ὦ Ζεῦ, τίς ἡμᾶς ἐκκυνηγετεῖ πότμος; | Κρ. κεκρασπέδωται δ' ὄφεισιν αἰγίδος τρόπον. | Ιω. ἰδοῦ· τόδ' ἔσθ' ὑφασμα ἴθέςφαθ' ὡς εὐρίσκομεν†. | Κρ. ὦ χρόνιον ἰστῶν παρθένευμα τῶν ἐμῶν.

Ione: Questo canestro è vuoto, oppure cela un qualche contenuto? | *Creusa*: I tuoi indumenti, quelli con i quali un tempo ti esposi. | *Ione*: E sapresti dire il loro nome prima ancora di vederli? | *Creusa*: Se non ne sono capace, accetto di morire. | *Ione*: Parla: la tua audacia ha del terribile. | *Creusa*: Osservate il tessuto che un tempo io stessa, da bambina, tessei. | *Ione*: Di che tipo? I tessuti realizzati dalle ragazze sono molti. | *Creusa*: Non è compiuto, somiglia piuttosto a un imparaticcio della spola. | *Ione*: Qual è la sua forma? Ché tu in questo non mi sorprenda. | *Creusa*: C'è la Gorgone sui fili centrali di ordito della stoffa. | *Ione*: Zeus, quale destino è sulle mie tracce? | *Creusa*: È orlato con una frangia di serpenti, alla maniera dell'egida | *Ione*: Ecco! Guarda: questo è il tessuto, †lo scopro quasi fosse un responso divino†. | *Creusa*: Ecco dopo tanto tempo il lavoro di ragazza del mio telaio!

[Ion 1412-1425]

L'insistenza di Ione sull'aspetto e sulla forma del panno confezionato da Creusa – μορφήν ἔχον τίν'; [Ion 1420] – riproduce con minime variazioni l'analoga richiesta

²⁹ Sull'argomento, *ex all.*, Mueller 2010.

del Vecchio Pedagogo – ποῖόν τι μορφῆς σχῆμ' ἔχουσιν ἀγρίας; [Ion 992] – rivolta ora all'attributo autentico. In un passaggio di appena quattro versi, contengono la risposta di Creusa all'imperioso comando formulato dal suo interlocutore, ciò che appare come la semplice descrizione dell'*ornatus* decorativo della pezza di stoffa si carica immediatamente di valenze semantiche e simboliche. In assenza di *iuncturae* perifrastiche che esplicitino l'artificialità e l'artigianalità della raffigurazione, la menzione della (testa della) Gorgone al centro del tessuto [Ion 1421], richiamata tramite diretta denominazione onomastica in posizione incipitaria e preminente, sembra di fatto comportare la sovrapposizione e la fusione dell'autentico essere mostruoso con la sua immagine.

L'evocazione di ciò su cui sarebbe impossibile soffermarsi con lo sguardo, sulla base delle implicazioni mitiche di “non visibilità” che contraddistinguono l'originale *caput* gorgonico, pare insistere sul paradosso semiotico su cui si fonda la potenziale rappresentabilità mimetica della creatura. In tal senso la brusca diminuzione del potenziale descrittivo e linguistico osservabile – Γοργῶν μὲν ἐν μέσοισιν ἡτρίοις πέπλων –, un verso a costruzione sintattica nominale, conferisce all'affermazione di Creusa il valore di una costatazione quasi epifanica. Così l'“apparizione” al centro del tessuto della “vera” Gorgone – e in particolare del suo volto-maschera, una *facies* tradizionale fulcro accentratore di rilevanza visiva e nello stesso tempo capace, in virtù della pericolosa agentività ottica che lo contraddistingue, di privare quanti tentano di approcciarvisi delle loro capacità di indagine, “acceccandoli”³⁰ – costituisce in maniera singolare il primo riferimento all'aspetto del panno e contemporaneamente determina una forte battuta d'arresto nel processo di descrizione dello stesso, vanificando qualsiasi tentativo di discernimento formale della decorazione tessuta.

Il discorso della regina ateniese prosegue senza curarsi dello stupore del protagonista al suo primo scorgere del tessuto, per il momento ancora contenuto all'interno del canestro. Il nuovo riferimento [Ion 1423] procede lungo una direttrice ad andamento centrifugo che promana dal “vortice gorgonico” centrale e raggiunge il punto più distante da esso, il margine estremo del tessuto, secondo modalità già identificate a proposito tanto dell'egida quanto dello scudo di Atena. La descrizione

³⁰ *Ex all.*, Vernant 1990, 75 ss.; Frontisi-Ducroux 2012², 127 ss.

procede ricalcando la sequenza di passaggi tecnici propri della tessitura eseguita su telaio verticale. La realizzazione dell'orlo, ultima operazione eseguita sul tessuto finito, coincide infatti con la rescissione dei fili dell'ordito dai pesi che hanno assicurato loro adeguata tensione durante il processo di tessitura; ciò comporta, sovente, una legatura dell'ultimo tratto di ordito rimasto sciolto dall'intreccio e la conseguente realizzazione di una frangia, un accorgimento volto a impedire la fuoriuscita del filo di trama e il disfacimento della porzione terminale del tessuto³¹.

A un orlo dalla fattura frangiata sembra dunque riferirsi la descrizione della bordura di serpenti, un particolare che, come esplicitamente dichiarato dalla sua artefice, rende la stoffa una mimetica riproduzione tessile dell'originale egida gorgonica di Atena – Κρ. κεκρασπέδωται δ' ὄφεισιν αἰγίδος τρόπον [*Ion* 1423] = Κρ. θώρακ' ἐχίδνης περιβόλοις ὀπλισμένον [*Ion* 993].

Alcune spie testuali sparse nella drammaturgia consentono di supportare l'ipotesi che prevede l'originaria funzione dell'egida tessuta da Creusa, prima di essere adoperata come panno con cui avvolgere Ione dopo la sua nascita, quale capo d'abbigliamento effettivamente indossato dalla regina. Un primo riferimento è contenuto nella monodia lirica intonata dal personaggio nel terzo episodio della tragedia: Κρ. ὁ δ' ἐμὸς γενέτας καὶ σὸς †ἀμαθῆς† οἰωνοῖς ἔρρει συλαθείς, σπάργανα ματέρος ἐξαλλάξας, “*Creusa*: “La mia e la tua discendenza, †insensibile†, è scomparsa, sottratta dagli uccelli, strappata via dalle fasce della madre” [*Ion* 916-918]. In questo caso, il sintagma σπάργανα ματέρος si presta a una duplice interpretazione, sulla base del valore sintattico attribuibile al genitivo di specificazione, inteso con una sfumatura d'agente, “i panni della madre (da questa prodotti e apprestati)” ovvero in funzione possessiva, “i panni della madre (da questa indossati)”.

Proseguendo nell'ambito del medesimo segmento drammaturgico, Creusa risponde alle incalzanti domande del Vecchio Pedagogo sul sofferto avvenimento dell'esposizione del neonato: Πρ. τίς γάρ νιν ἐξέθηκεν; οὐ γὰρ δὴ σύ γε; | Κρ. ἡμεῖς,

³¹ *Ex all.*, Barber 1991, 274. Sul motivo della tessitura nello *Ione*, *ex all.*, Fletcher 2009; Stieber 2011, 315-333.

ἐν ὄρφνῃ σπαργανώσαντες πέπλοις, “*Vecchio*: Chi lo espose? Di certo non fosti tu ... | *Creusa*: Lo esposi io stessa, nell’oscurità, dopo averlo avvolto nelle vesti” [*Ion* 954-955]. Qui il riferimento al πέπλος di Creusa è concordemente interpretato in rapporto alle vesti della donna: commentando il passaggio in questione nella sua edizione della tragedia, Paley suggerisce che “*Creusa had exposed the child wrapped in her shawl*” [Paley 1858, ad *Ion* 916]; nella sua monografia dedicata agli γνωρίσματα, a sua volta, Hähnle descrive il tessuto come “ein Stück eines Mädchenkleides”, “un capo d’abbigliamento femminile” [Hähnle 1929, 44]. Notando l’insistita occorrenza del lessema πέπλος, ancora, Huys rileva come “the term πέπλος does not necessarily refer to a woman’s garment or mantle, but was used for any woven cloth, serving for instance as a sheet, carpet or curtain. Here, however, it may have been intended as a garment but for one reason or another, perhaps a minor imperfection, remained unfinished. It is also possible that it has been used by Kreousa as a veil or a shawl and was the most appropriate wrap for the child she had at hand at the moment of the ἔκθεσις” [Huys 1995, 219].

Rievocando il momento dell’abbandono, in ultimo, Creusa ritorna nell’esodo sui suoi tessuti: Κρ. παρθένια δ’ ἴεμας ματέρος† σπάργαν’ ἀμφίβολά σοι τάδ’ ἀνήψα κερκίδος ἐμας πλάνους, “*Creusa*: ti misi indosso, bene avvolti intorno a te, questi panni verginali †di mia madre†, il prodotto dell’errare della mia spola” [*Ion* 1489-1491]. Tra le varie proposte di emendazione avanzate per sanare il *locus desperatus* e posto *intra cruces* ἴεμας ματέρος†, “di mia madre”, incongruente con le informazioni già note e comunicate a proposito della confezione del tessuto ad opera di Creusa e della sua appartenenza a quest’ultima, si evidenziano come plausibili le congetture formali suggerite da Barnes – δ’ ἐμοῦ ματέρος, “[questi panni di ragazza] che sono i miei, di una madre” – e da Paley – δὲ σᾶς ματέρος, “[questi panni di ragazza] di tua madre” [Huys 1995, 96-97; Lee 1997, ad *Ion* 1489]. Queste non alterano la sostanza lessicale della lezione trādita, in linea con la descrizione dei tessuti già esposti sulla scena e la precedente evocazione verbale degli stessi, sulla scorta del confronto interno offerto dal già osservato passaggio tratto dal monologo cantato di Creusa nel terzo episodio.

Plausibilmente vestita – e in seguito spogliata – della sua propria egida, nell’atto dell’esposizione di Ione il personaggio di Creusa si configura così, nuovamente, come

una reduplicazione di Atena. La regina, travestita, interpreta la divinità inscenando un abbandono allestito con dettagli e particolari che riproducono la consegna di Erittonio da parte di Atena alle figlie di Cecrope. Questa correlazione è resa esplicita fin dal resoconto dell'avvenimento narrato da Ermes nel prologo: tanto il gesto di porre il neonato nel canestro quanto il suo ornamento serpentino, trasposizione metallica, ornamentale e amuletica della coppia di serpenti appaiata da Atena e posta a guardia e custodia di Erittonio all'interno della cesta, infatti, sono apprestati da Creusa “preservando un'usanza che era degli avi e del nato dalla terra, Erittonio”, Ερ. προγόνων νόμον σώιζουσα τοῦ τε γηγενοῦς Ἐριχθονίου, [Ion 20-21]³². Il carattere mitico e mimetico del monile prezioso, ancora, è confermato nella descrizione alla cieca dello specifico γνώρισμα, contenuto nel canestro insieme all'egida tessuta e alla ghirlanda di ulivo, prodotto nell'esodo dalla regina – Κρ. Ἐριχθονίου γε τοῦ πάλαι μμήματα, “Creusa: A imitazione dell'avo Erittonio” [Ion 1429].

La riproposizione dell'esposizione di Erittonio, realizzata da Creusa con osservanza quasi rituale, rende Ione, neonato abbandonato e attorniato dai simboli a un tempo di sua madre e di Atena in persona, una reduplicazione e una rimarcazione del suo autoctono predecessore. Questa condizione, con sapiente ironia euripidea, è prefigurata dallo stesso protagonista, dubbioso circa la propria paternità, nel dialogo che lo contrappone a Xuto nel secondo episodio della tragedia, uno scambio di battute che dichiara e sancisce l'ignoranza e l'assoluta alterità di quest'ultimo rispetto all'ascendenza di Creusa: Ιω. γῆς ἄρ' ἐκπέφυκα μητρός; | Ξο. οὐ πέδον τίκτει τέκνα, “Ione: Sono forse nato dalla madre Terra? | Xuto: Il suolo non genera figli” [Ion 542].

Il riferimento indiretto di Ione alla nascita dalla Terra del divino infante permette di includere anche questo episodio nel serbatoio mitico-narrativo e figurativo cui attingere per verificare l'effettiva portata e la rispondenza della personale *imitatio Erichthonii* realizzata da Creusa, “nuova Atena”, con il proprio figlio. Entrambi i momenti – nascita e consegna alle Cecropidi – ricevono attenzione nell'*excursus* incentrato sulle vicende e sui personaggi della casa reale ateniese che introduce, nel primo episodio della tragedia, il primo confronto dialogico tra Ione e Creusa, ancora ignari del legame di reciproca parentela che li unisce:

³² Sui canestri di Ione ed Erittonio, *ex all.*, Lo Piparo 2015.

Ιω. πρὸς θεῶν, ἀληθῶς, ὡς μεμύθευται βροτοῖς | Κρ. τί χρῆμ' ἐρωτᾷς, ὦ ξέν', ἐκμαθεῖν θέλων; | Ιω. ἐκ γῆς πατρός σου πρόγονος ἔβλασταν πατήρ; | Κρ. Ἐριχθόνιός γε· τὸ δὲ γένος μ' οὐκ ὠφελεῖ. | Ιω. ἦ καὶ σφ' Ἀθάνα γῆθεν ἐξανείλετο; | Κρ. ἐς παρθένους γε χεῖρας, οὐ τεκοῦσά νιν. | Ιω. δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται | Κρ. Κέκροπός γε σώζειν παισὶν οὐχ ὀρώμενον. | Ιω. ἦκουσα λῦσαι παρθένους τεῦχος θεᾶς. | Κρ. τοιγὰρ θανοῦσαι σκόπελον ἤμαξαν πέτρας.

Ione: Per gli dèi, davvero, come si racconta tra la gente ... | *Creusa*: Che cosa domandi, straniero, cosa vuoi sapere? | *Ione*: ... il padre di tuo padre scaturì dalla Terra? | *Creusa*: Erittonio, certo; ma la stirpe non mi è di alcuna utilità. | *Ione*: E fu davvero Atena a trarlo fuori dalla terra? | *Creusa*: Lo ricevette sulle sue mani vergini, non avendolo generato. | *Ione*: Lo consegna, poi, come si è soliti raffigurare nelle pitture ... | *Creusa*: ... alle figlie di Cecrope, da queste non visto, perché lo custodiscano. | *Ione*: Ho sentito dire che le vergini disciolsero lo scrigno della dea. | *Creusa*: Per questo, morendo, insanguinarono le rocce della rupe.

[*Ion* 265-274]

La sintetica narrazione tace sulla presenza e sull'eventuale funzione dell'egida di Atena nei due avvenimenti rievocati. Ciò nonostante, il ruolo dello specifico attributo può essere rintracciato e ipotizzato in negativo attraverso un confronto incrociato con altri luoghi testuali che insistono sulla prossemica del fisico rapporto, bruscamente interrotto pur indirettamente continuato, che lega insieme Creusa e Ione.

Il riferimento alle “mani vergini” di Atena come ricettacolo che accolse Erittonio – ἐς παρθένους γε χεῖρας [*Ion* 270] – trova il proprio reciproco inverso nel gesto di Ione, separato dalla madre, visualizzato nel resoconto dell'abbandono confessato da Creusa al Vecchio Pedagogo nel terzo episodio: Κρ. εἰ παῖδά γ' εἶδες χεῖρας ἐκτείνοντά μοι. | Πρ. μαστὸν διώκοντ' ἢ πρὸς ἀγκάλαις πεσεῖν; “*Creusa*: Se solo avessi visto come il bimbo mi tendeva le mani ... | *Vecchio*: Cercava il tuo seno, voleva abbandonarsi tra le tue braccia? [*Ion* 961-962].

La menzione del seno della regina, a sua volta, converge pur in maniera diametralmente opposta sulla medesima regione anatomica coperta dall'egida, ora sterile, nel caso di Atena – ἐπὶ στέρνοις [*Ion* 995] – ora curotrofica, secondo la proposta di ricostruzione già argomentata, nel caso di Creusa, ammantata della replica tessuta dell'attributo. Operando una efficace crasi tra nascita ed esposizione di Erittonio, la madre di Ione avrebbe così compiuto a ritroso il gesto con il quale Atena ricevette il proprio figlio adottivo dalla Terra, privandosi infine della propria egida e prolungando così, sebbene a distanza, il proprio abbraccio garantendo difesa e protezione per il neonato.

Alcune testimonianze posteriori suggeriscono una possibile relazione di prossimità e contiguità spaziale tra Erittonio – nella sua *facies* metamorfica serpentina – e il secondo attributo gorgonico di Atena, il suo scudo. Ciò è avanzato nella narrazione mitografica che correda il passaggio dedicato alla costellazione dell'Auriga nel secondo libro degli *Astronomica* di Igino (I d.C.): *Ex hoc autem nascitur Erichthonius anguis, qui ex terra et eorum dissensione nomen possedit. [...] Anguis autem ad Minervae clipeum confugit et ab ea est educatus*, “Da ciò [*scil.* dal seme di Efesto caduto sulla terra durante il tentativo di violenza compiuto su Atena] nacque il serpente Erittonio, che prende il proprio nome dalla terra e dalla loro collutazione ... Il serpente, invece [*scil.* dopo l'apertura della cesta] si rifugiò nello scudo di Minerva, e da lei fu allevato” [*Astronomica* 2.13 Le Boeuffle].

In termini analoghi, Pausania si sofferma su alcuni particolari nella descrizione della statua crisoelefantina di Atena *Parthenos* di Fidia contenuta nella sua *Periegesi*: ἐν δὲ τῇ χειρὶ δόρυ ἔχει, καὶ οἱ πρὸς τοῖς ποσὶν ἄσπις τε κεῖται καὶ πλησίον τοῦ δόρατος δράκων ἐστίν· εἴη δ' ἂν Ἐριχθόνιος οὗτος ὁ δράκων, “con la mano regge [*scil.* la statua di Atena] una lancia, accanto ai suoi piedi giace uno scudo e vicino alla lancia si trova un serpente: questo potrebbe essere il serpente Erittonio” [Pausanias 1.24.7 Spiro].

L'impiego effettivo dell'egida di Atena come ricovero di Erittonio, invece, costituisce un'informazione veicolata da due esemplari ceramografici che raffigurano l'*anodos* del terrigeno progenitore di Creusa³³.

Su una *lekythos* attica a figure nere e fondo bianco attribuita al Pittore di Ampurias, di probabile provenienza selinuntina, datata all'inizio del quinto secolo a.C. e conservata a Palermo³⁴ [Fig. 31] è illustrata la consegna di Erittonio ad Atena da parte di Ge a mezzobusto, in presenza di Cecrope ed Efesto.

Le lacune e il distacco parziale della vernice dalla parete del supporto ceramico non pregiudicano l'individuazione di un'ampia egida, priva di *gorgoneion* visibile, indossata da Atena. L'attributo in questione ricopre le spalle della dea ed estende i propri lembi lungo le sue braccia distese. Tra queste è da integrare l'originaria presenza dell'infante, non conservato. Caratterizzata da una decorazione graffita estesa su tutta l'ampiezza, organizzata per filari paralleli di squame arrotondate e orlata sul margine inferiore da un motivo stilizzato a chiocciole spiraliformi inteso a rappresentare le spire dei serpenti, l'egida è qui raffigurata secondo il tipo iconografico definito *WaffenAigis*, "egida arma", tipico attributo di Atena guerriera così come testimoniano numerose scene di Gigantomachia³⁵.

Il documento iconografico più interessante in rapporto alla caratterizzazione specifica dell'egida gorgonica adoperata come panno infantile nello *Ione*, invero, è costituito dalla scena dipinta sullo *stamnos* attico a figure rosse eponimo del Pittore di Monaco 2413, proveniente da Vulci, datato alla metà del quinto secolo a.C. e conservato a Monaco³⁶ [Figg. 32; 33].

³³ Sulla tradizione iconografica, *ex all.*, Cruccas 2007; LIMC, s.v. "Erechtheus".

³⁴ Palermo, Museo d'Arte e Archeologia "Ignazio Mormino", Collezione Mormino – Fondazione Banco di Sicilia 769. *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 270, con relativa bibliografia. *Ex all.*, LIMC, s.v. "Erechtheus", 1.

³⁵ *Ex all.*, Vierck 2000, 52-70.

³⁶ München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek J345 (*ex* 2413). *Beazley Archive Pottery Database* Vase Number 205571, con relativa bibliografia, *Ex all.*, LIMC, s.v. "Erechtheus", 6.

La consegna di Erittonio da parte ad Atena di Ge a mezzobusto avviene in presenza di Efesto e due Eroti, in piedi sulle girali delle palmette ornamentali disposte al di sotto delle anse. Atena è qui raffigurata nell'atto di ricevere e avvolgere l'infante, sorretto con la mano sinistra, entro un ampio *himation* drappeggiato e trapunto di piccole stelle, un indumento che ricopre interamente il busto, il braccio e la mano destra della dea. Tra le ultime due pieghe dell'*himation* lungo il dorso della dea è possibile individuare una teoria di sette piccoli serpenti nastroforni con la testa arrotondata, pertinenti al margine di un'egida da immaginare al di sotto dell'*himation*.

Particolare notevole, è significativo rilevare come di fatto il ceramografo non abbia operato alcuna visibile distinzione o separazione tra il bordo/margine superiore dell'egida e la superficie del tessuto, quasi a suggerire l'effettiva appartenenza dell'orlo serpentino allo stesso *himation*. Questa soluzione grafica sembra fondere in maniera suggestiva il tessuto all'attributo, evocando l'analoga sintesi realizzata nella tragedia euripidea e già possibilmente presente *in nuce* nel frammento papiraceo della *Meropis*, dove l'egida, la pelle dello "stellato" Asteros, è chiamata πέπλος.



[Fig. 31]



[Fig. 32]



[Fig. 33]

A seguito dell'analisi dei *comparanda* testuali e iconografici qui convocati, è possibile supportare l'ipotesi di una presenza attiva e dell'effettiva funzione in qualità di strumento di protezione e difesa, oltre che di offesa, dell'egida gorgonica di Atena quale avvolgimento di Erittonio nel repertorio mitico, culturale, narrativo e figurativo su cui si fonda l'operazione di sdoppiamento di personaggi e attributi compiuta da Euripide. Abbandonato nell'egida, scampato alla morte e riconosciuto (anche) grazie all'egida, negli auspici di Creusa Ione – già “nuovo Erittonio” – è così reintegrato nella stirpe reale come legittimo erede al trono, pronto a interpretare e rivestire il ruolo di sovrano – avendone già condiviso gli emblemi – come “nuovo Eretteo”:

Κρ. ἄπαιδες οὐκέτ' ἐσμὲν οὐδ' ἄτεκνοι· δῶμ' ἐστιοῦται, γὰρ δ' ἔχει
 τυράννους, ἀνηβᾶι δ' Ἐρεχθεύς· ὃ τε γηγενέτας δόμος οὐκέτι νύκτα
 δέρκεται, ἀελίου δ' ἀναβλέπει λαμπάσιν.

Creusa: Non sono più senza figli, senza prole: la famiglia ha un erede, la terra ha un re, Eretteo ritorna giovane; e la nostra casa nata dalla terra non vede più la notte, ma riacquista la vista nel fulgore del sole.

[*Ion* 1463-1467]

È sotto le insegne della dea, infine, che si svolge l'ultimo, riuscito *coup de théâtre* del dramma euripideo. Gli ennesimi dubbi sollevati da Ione circa l'attendibilità della sua origine sono fuggiti dallo spettacolare, repentino ingresso *ex machina* di Atena, un evento registrato e introdotto dal protagonista:

Ιω. ἔα· τίς οἴκων θυοδόκων ὑπερτελής ἀντήλιον πρόσωπον ἐκφαίνει θεῶν;
 φεύγωμεν, ὧς τεκοῦσα, μὴ τὰ δαιμόνων ὀρῶμεν, εἰ μὴ καιρός ἐσθ' ἡμᾶς
 ὀρᾶν.

“*Ione*: Oh! Chi fra gli dèi appare sopra il tempio fragrante di incensi, e mostra il suo volto al sole d'oriente? Fuggiamo, madre, non guardiamo gli dèi, se per noi non è arrivato il momento di vederle!

[*Ion* 1549-1552]

Il personaggio, in posizione sopraelevata e “acroteriale”, con la sua presenza fisica fa proprio lo spazio già occupato dalla sua riproduzione verbale ed ecfrastica visualizzata dal Coro nella parodo. Pur in assenza di comprovati marcatori testuali che registrino il suo aspetto, è probabile ricostruire e immaginare l’insieme di elementi riconoscibili di costume e attrezzatura indossati dall’interprete, e figurare tra questi l’egida, quale elemento di spicco nella panoplia della dea, essa stessa “gorgonica” dunque “inguardabile”. Alla luce delle sue compresenti e ambivalenti implicazioni, ora guerriera ora materne, rintracciate lungo tutto il dramma, ancora, questo specifico attributo costituisce il referente scenico privilegiato cui rimettere l’invito rivolto dalla dea a non lasciarsi prendere dal terrore nei suoi confronti, benevola nonostante il suo *habitus* ostile: Αθ. μὴ φεύγετ'· οὐ γὰρ πολεμίαν με φεύγετε ἀλλ' ἐν τ' Ἀθήναις κἀνθάδ' οὔσαν εὐμενῆ, “*Athena*: Non fuggite! Non fuggitemi come se fossi vostra nemica, ma ad Atene, come qui, vi sono favorevole” [Ion 1553-1554].

Athena, inviata da Apollo per confermare la versione della vicenda difesa da Creusa – Αθ. ὡς ἦδε τίκτει σ' ἐξ Ἀπόλλωνος πατρός, δίδωσι δ' οἷς ἔδωκεν, οὐ φύσασί σε, ἀλλ' ὡς κομίζητι 'ς οἶκον εὐγενέστατον, “*Athena*: È stata questa donna a partorirti ad Apollo, che è tuo padre. Questi ti affida a chi ti ha affidato [*scil.* a Xuto] , non perché lui ti abbia generato, ma per introdurti in una nobilissima casata” [Ion 1560-1562] – raddoppia plausibilmente la veridicità delle affermazioni della regina per il tramite del proprio costume.

La comparsa in esodo della dea (e dei suoi attributi), infatti, è prodotta nell’ambito del medesimo segmento drammaturgico in cui è precedentemente occorsa l’ostensione *in praesentia* del panno di Ione, permettendo così agli spettatori di sottoporre a verifica l’effettiva validità del paragone mimetico realizzato da Creusa tra il proprio tessuto – possibilmente ancora in scena – e l’autentica egida gorgonica della dea, non più solo evocata verbalmente bensì per la prima volta scenicamente e visivamente esperibile. L’attributo, ancora, perdura intrinsecamente e metaforicamente “avvolto” intorno a Ione, trasmesso per via onomastica – oltre che emblematica – alla sua discendenza: Αθ. ἐμῆς <τ'> ἀπ' αἰγίδος ἐν φύλον ἔξουσι Αἰγυκορῆς. “*Athena*: E infine gli Egicorei, chiamati così dalla mia egida, avranno la loro distinta casata” [Ion 1580-1581].

In conclusione, è proprio ponendo l'accento sulla relazione che lega insieme nomi, ruoli e attributi che è possibile condensare l'operazione compiuta da Euripide sugli attributi atenaici in una tragedia in cui persino il nome del protagonista titolare, "colui che giunge" [*Ion* 661-663], è frutto dell'applicazione di tali meccanismi descrittivi ed espressivi. La presentazione e il trattamento euripidei dell'egida gorgonica di Atena sulla scena e nel dramma dello *Ione* rimarcano l'assoluta centralità della dea e dei suoi emblemi, proiettati persino intorno al simbolo apollineo *par excellence*, l'*omphalos* di Delfi – Χο. ἄρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν γὰρ Φοίβου κατέχει δόμος; | Ιω. στέμμασί γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες, "*Coro*: È vero che nel tempio di Febo si trova l'ombelico della Terra? | *Ione*: Avvolto di sacre bende, le Gorgoni tutte intorno" [*Ion* 223-224]³⁷.

A dispetto della localizzazione delfica, l'ambientazione dello *Ione* rimane dunque fortemente e decisamente ateniese, la "città della dea" – θεᾶς πόλιν [*Ion* 30] – il cui nome è riferito ad Atena in quanto Pallade, guerriera vittoriosa, come introdotto da Ermes nel prologo – Ερ. ἔστιν γὰρ οὐκ ἄσημος Ἑλλήνων πόλις, τῆς χρυσολόγχου Παλλάδος κεκλημένη, "*Ermes*: C'è una città, in Grecia, non ignota, che trae il nome da Pallade dalla lancia d'oro" [*Ion* 8-9] – e confermato dalla stessa dea nell'esodo – Αθ. ἐπώνυμος δὲ σῆς ἀφικόμην χθονὸς Παλλάς, "*Atena*: Giungo qui, io, Pallade, che ho dato il nome alla tua terra ..." [*Ion* 1555-1556].

In Euripide, così, è la città, con la sua memoria mitica e storica, il suo ordinamento civico e le sue tradizioni religiose e culturali a trarre denominazione, legittimità e autorevolezza da colei che sconfigge, indossa e brandisce la Gorgone. È Atene stessa, inscenata, rievocata, (ri-)costruita a teatro, a porsi sotto l'egida della sua divinità garante e tutelare.

³⁷ Sulla questione, *ex all.*, Irvine 2009.

5. I paramenti della baccante: gli attributi dionisiaci nella Tragedia Attica¹

5.1. Gli attributi dionisiaci nei frammenti tragici di Eschilo

Nell'ambito della produzione tragica eschilea, frammenti, citazioni e testimonianze riportano la composizione di due tetralogie perdute di argomento dionisiaco. Una tetralogia, della quale è nota la denominazione collettiva di Λουκουργία, è di ambientazione trace: comprendente le tragedie Ἡδωνοί, Βασσάραι/Βασσαρίδες, Νεανίσκοι e il dramma satiresco Λουκοῦργος, essa sviluppava la vicenda mitica di Licurgo, il sovrano colpevole di aver ostacolato Dioniso e il suo culto, e per questo motivo reso folle dal dio al punto da uccidere la sua stessa progenie, e insieme con essa quella del cantore Orfeo, vittima della furia omicida delle baccanti. Un'altra (presumibile) tetralogia annoverava drammi per i quali sono noti sei titoli alternativi – Βάκχαι, Ξάντριάι, Πενθεύς, Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι, [Διονύσου] Τρόφοι –; questi portavano sulla scena episodi del mito di Dioniso legati a un'ambientazione tebana, dal concepimento del dio a seguito della ierogamia tra Zeus e Semele, figlia di Cadmo, sovrano della città, fino all'avvento di Dioniso, alla sconfitta e alla morte di Penteo².

Riprendendo alcune considerazioni già argomentate nel capitolo dedicato alle *Tesmofoiazuse*, di seguito sono presentati e commentati i frammenti da cui è possibile scorgere, entro i limiti imposti dalla loro decontestualizzazione, informazioni utili per rintracciare il trattamento riservato da Eschilo al costume e agli attributi di Dioniso e dei/delle sue seguaci.

¹ Sulla tradizione mitica, letteraria e iconografica di Dioniso e dei suoi attributi, *ex all.*, Kerényi 1976; LIMC, s.v. "Dionysos".

² Sulle tetralogie dionisiache eschilee, *ex all.*, Deichgräber 1939; Dodds 1960, xxviii-xxxiii; West 1990; Jouan 1992.

Aeschylus, *Hedoni* F 59 Radt [TrGF III, 180-181]Phot., *Lex.* β 85 Theodoridis

ὄστις χιτῶνας βασάρας τε Λυδίας
ἔχει ποδήρεις

Phot., *Lex.* β 85 Theodoridis: Βασάραι· χιτῶνες, οὓς ἐφόρουν αἱ Θράκται Βάκχαι, καλούμεναι οὕτως ἀπὸ τοῦ Βασσαρέως Διονύσου. ἦσαν δὲ ποικίλοι καὶ ποδήρεις. Αἰσχύλος ἐν Ἡδωνοῖς· “ὄστις χιτῶνας βασάρας τε Λυδίας ἔχει ποδήρεις”.

Il frammento dagli *Edoni* sopra riprodotto è tramandato entro una voce del lessico di Fozio (IX d.C.) e da lemmi, con essa imparentati e/o da essa derivati, occorrenti in altre tarde raccolte lessicografiche ed etimologiche. Glossando il lessema βασάρα – probabile “mot d’emprunt” [DELG, *sub voce*] valevole “volpe”, e per sineddoche “dress of Thracian bacchanals, made of fox-skins” [LSJ, *sub voce*] – l’erudito offre la seguente definizione: “*Bassarai*: chitoni, che indossavano le baccanti di Tracia, chiamate in questo modo da Dioniso Bassareo. Erano multicolori e lunghi fino ai piedi. [Così] Eschilo negli *Edoni*: «Uno che indossa chitoni e pelli di volpe di Lidia, lunghe fino ai piedi»” [Phot., *Lex.* β 85 Theodoridis].

Il passaggio riportato estrapola e combina insieme i dati ricavabili dal frammento eschileo nella descrizione di uno specifico indumento. A differenza di quanto sembra possibile riconoscere nella battuta citata, infatti, dove l’anonimo interlocutore, possibilmente lo stesso Licurgo, menziona due distinti capi d’abbigliamento (χιτῶνας e βασάρας) presumibilmente sovrapposti indosso alla medesima figura, anch’essa anonima ma di genere maschile, come si ricava dal genere del corrispondente pronome, ὄστις, Fozio agglutina insieme la tipologia della veste e il materiale da confezione, ibridando in tal modo un ipotetico chitone in pelliccia di volpe. Un analogo procedimento di ricostruzione semantica è condotto da Polluce in un passo del suo *Onomasticum* che, pur in assenza di esplicite citazioni, pare recuperare sottotraccia il medesimo frammento tragico: Λυδῶν δὲ χιτῶν τις βασάρα Διονυσιακός

ποδήρης, “un chitone [indossato dai] Lidi è la *basara*, dionisiaco e lungo fino ai piedi” [*Onomasticum* 7.60 Bethe].

La brachilogia del lemma, ancora, permette di procedere con ulteriori considerazioni. La costruzione sintattica e le specifiche di accordo morfologico della voce, infatti, pongono in relazione βασσάραι tanto con χιτῶνες quanto con αἱ Θράκῃαι Βάκχαι; l’espansione introdotta dal participio femminile καλούμεναι estende così la denominazione βασσάραι alle stesse baccanti di Tracia oltre che all’indumento da queste indossato. Quest’appellativo, inoltre, ricondotto all’epiteto Βασσαρεύς, proprio di Dioniso e derivante a sua volta dallo specifico attributo, collima con la denominazione collettiva del coro femminile che dà il titolo al secondo capitolo della *Licurgia*, Βασσάραι/Βασσαρίδες, “*Le Volpi/Coloro che indossano pelli di volpe*”: ciò lascia presupporre, così, da parte di Fozio, una conoscenza, almeno catalogica, degli altri drammi della tetralogia di Eschilo.

Degna di nota, inoltre, appare la variazione dell’origine geografica del capo: la provenienza lidia del frammento eschileo è sostituita in Fozio con l’attribuzione tracia, un ambito coincidente con il *setting* della tragedia, luogo di arrivo di Dioniso e del suo seguito e, ancora, territorio su cui diffondere il culto dionisiaco. Gli esiti – vittoriosi pur catastrofici per il protagonista – di tale processo di espansione e movimento di conquista sembrerebbero trovare conferma effettiva proprio nel nuovo ancoraggio etnico dello specifico attributo.

Il quadro ricavabile da questa prima testimonianza è sintetizzato di seguito: negli *Edoni*, un’ignota *persona loquens* – il sovrano di Tracia? – si pronuncia sull’abbigliamento di un altro personaggio, di genere maschile, rimarcando la fattura e il carattere esotico delle sue vesti. Il confronto con altri frammenti permette di riconoscere in tale insolita figura lo stesso Dioniso, prigioniero di Licurgo e sottoposto a interrogatorio in un segmento drammaturgico e performativo analogo a quanto occorrerà in seguito tra il dio e Penteo, re di Tebe, nel secondo episodio delle *Baccanti* euripidee. La sostanza lessicale che verbalizza e consente di visualizzare il costume di Dioniso, in regime scenico di visibile presenza, ancora, registra e implica la condivisione potenziale dei medesimi materiali fra il dio e le sue seguaci, sicuramente in azione nella seconda tragedia della *Licurgia*. Tra le derivazioni prime

di questa connessione si rileva la connotazione androgina e inter-genere di Dioniso, una caratteristica esplicitata in rapporto al costume del dio nel frammento oggetto di successiva analisi.

Aeschylus, *Hedoni* F 61 Radt [TrGF III, 182-183]Ar., *Thesm.* 136 Austin, OlsonΛυκ. (*ad Bacchum captivum*)·

ποδαπὸς ὁ γύννης; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;

Ar., *Thesm.* 134-136 Austin, Olson: Μν. καί σ', ὦ νεανίσκ' ἦτις εἶ, κατ' Αἰσχύλον ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι. ποδαπὸς ὁ γύννης; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; | Σ *Vet. Ar. Thesm.* 135 Dübner: τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργίαν, Ἡδωνοῦς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν. λέγει δὲ ἐν τοῖς Ἡδωνοῖς πρὸς τὸν συλληφθέντα Διόνυσον «ποδαπὸς ὁ γύννης;»

Il verso riportato costituisce la citazione che introduce la scena tragicomica dell'interrogatorio di Mnesiloco ad Agatone nelle *Tesmoforiazuse* aristofanee: “*Mnesiloco*: A te, ragazzo, voglio chiederti che tipo di donna tu sia, alla maniera di Eschilo nella *Licurgia*: da dove arriva questo effeminato? Quale è la sua terra? Che cosa significa il suo costume?” [*Thesm.* 134-136]. Come osservato in precedenza, il riferimento al titolo collettivo della tetralogia eschilea è precisato dall'anonimo scoliasta *vetus* che commenta il passaggio; a questi si deve la conferma della provenienza del frammento dagli *Edoni*, oltre a dati di contesto scenico-drammaturgico utili per la ricostruzione di un segmento performativo cui è concordemente riferito anche il precedente F 59 Radt: “Dice [*sc.* Mnesiloco] la tetralogia *Licurgia*, [composta da] *Edoni*, *Bassaridi*, *Giovani* [e dal] satiresco *Licurgo*. Dice [*scil.* Licurgo] negli *Edoni*, riferendosi a Dioniso imprigionato “da dove arriva questo effeminato?” [Σ *Vet. Ar. Thesm.* 135 Dübner].

Richiamando quanto già proposto in merito alla scena aristofanea, le risorse lessicali del verso eschileo continuano quanto riconosciuto nel F 59 Radt, e costituiscono, incastonate nelle *Tesmoforiazuse*, il precedente tragico e l'efficace riassunto della situazione comica cui sono apposte come commento descrittivo e registrazione verbale/testuale. L'attenzione rivolta da Licurgo al prigioniero si concentra nuovamente sui caratteri di scarto, incongruenza ed estraneità propri

dell'aspetto di Dioniso: l'interlocuzione del sovrano mette a fuoco l'insieme collettivo di vesti e attributi del dio – στολή –, un corredo le cui incongruenze sono ricondotte a una distanza etnica e geografica – ποδαπὸς [...] τίς πάτρα – e ancora riferite all'ambigua, androgina identità di genere di Dioniso, da cui γύννις, “a womanish man” [LSJ, *sub voce*].

Il nuovo riferimento al costume dionisiaco si presenta generico, privo di elementi descrittivi tali da visualizzarne e ricostruirne i dettagli. L'ipotesi, già suggerita, della presenza di un chitone tinto color zafferano, avanzata a seguito di una lettura *à rebours* della sovrapposizione tra il Dioniso eschileo e l'Agatone aristofaneo, effettivamente dotato di tale veste – κροκωτῶ [Thesm. 138], potrebbe trovare nuovi elementi a suo supporto osservando un'altra ripresa drammatica degli *Edoni*, nello specifico il *Lucurgus, cothurnata* composta da Gneo Nevio (III a.C.) e pervenuta per frammenti³.

A questa tragedia, infatti, la critica riferisce una citazione anepigrafa contenente la descrizione di un insieme di capi d'abbigliamento che bene si attaglia alla connotazione effeminata di Dioniso; tra questi è menzionato un *epicrocum*, “a fine, transparent garment worn by women” [Lewis-Short, *sub voce*], calco latino del corrispondente greco ἐπίκροκον: *Díabathra in pedibus habebat, érat amictus épicroco*, “Slippers he had upon his feet, was clad in saffron-tinted frock”, [Naevius, *Incerti Nominis Reliquiae* 55 Ribbeck; trad. Warmington]. Un analogo cromatismo si ritrova nel costume indossato dalle baccanti che costituiscono il Coro, un'introduzione che distanzia la *fabula* di Nevio dal modello eschileo, il cui coro di genere maschile dà nome alla tragedia: *Pállis patagiís crocotis málacis mortuálibus*, “... With gowns and golden edgings, with soft saffron dresses, and clothes of death” [Naevius, *Lucurgus* 43 Ribbeck; trad. Warmington]. Alle seguaci del dio, ancora, sono riferiti altri due tipici attributi dionisiaci, il tirso – *Pérgite, Tyrsígerae Bacchae, Báčchico cum scémate*, “On, on! you Bacchantes, bearing sacred wands, with Bacchic posturing” [Naevius, *Lucurgus* 31-32 Ribbeck; trad. Warmington] – e i serpenti – *Alté iubatos ángues inlaesaé gerunt*, “High on their persons bear they crested snakes” [Naevius, *Lucurgus* 18 Ribbeck; trad. Warmington].

³ Sul *Lucurgus* e i suoi rapporti con modelli eschilei, *ex all.*, Lattanzi 1994; Nervegna 2015.

La paternità e la diretta derivazione eschilea di un tale insieme di costume e attrezzeria porrebbero la figura del tragediografo all'origine di un repertorio di soluzioni drammaturgiche e sceniche ampiamente sfruttate dalla successiva tradizione teatrale attica, sia tragica sia comica; la lacunosità della documentazione, insieme con la diffusione e la profonda elaborazione di tali specifici motivi – quale occorre nella produzione soprattutto euripidea e aristofanea – tuttavia non permette di escludere la possibilità che l'operazione condotta da Nevio abbia accolto per *contaminatio* letteraria tali elementi di ritorno, notevoli e come tali inseriti nella sua riscrittura drammatica della vicenda di Licurgo proprio perché oggetto di rilevante attenzione (se non di effettiva introduzione) da parte di autori teatrali contemporanei e successivi a Eschilo.

Aeschylus, *Hedoni* F 64 Radt [TrGF III, 184]

Hsch., α 1709 Latte

αιγίδες (i.e. νεβρίδες)

Hsch., α 1709 Latte: αιγίζειν· διασπᾶν. ἐκ μεταφοῶς. παρ' ὃ καὶ τὸ
αιγίζεσθαι, ἀπὸ τῶν καταιγίδων. Αἰσχύλος [Dubia F 481 (407) Radt] ὁ δ'
αὐτὸς ἐν Ἡδωνοῖς καὶ τὰς νεβρίδας οὕτω λέγει.

Pur ridotto ai minimi estremi monorematici, il frammento riportato è degno di nota in quanto, proprio a partire dal contesto lessicografico all'interno del quale trovano spazio ben due possibili micro-tasselli tragici, sembrerebbe possibile riconoscere le tracce del potenziale retorico e figurale della lingua di Eschilo, in regime di strettissima correlazione tra dimensioni drammaturgica e spettacolare.

La glossa esichiana offre per αιγίζειν, “rend asunder” [*LSJ, sub voce*] la seguente definizione: “*aigizein*: disperdere con violenza, per metafora; da cui anche *aigizesthai*, dalle tempeste. Lo stesso Eschilo, negli *Edoni*, chiama le pelli di cerbiatto con questo nome” [Hsch., α 1709 Latte]. Opportunamente disteso e integrato, il sintetico *ductus* del lemma permette di ricostruire il plausibile impiego della voce αιγίδες come variante sinonimica di νεβρίδες. L'utilizzo, da parte di Dioniso, di una “pelle di capra” – αιγίς, qui da intendersi come derivato denominativo da αἶξ – in luogo della più comune νεβρίς è attestato dalla saltuaria e tarda occorrenza dell'epiteto Μελαναιγίς, “dalla nera egida” [*ex all.* Pausanias, 2.35 Spiro; Nonnus, *Dionysiaca* 27.302 Keydell; *Suda* α 2940; μ 450, 451 Adler]; talvolta accompagnato, nelle fonti, da tentativi di interpretazione eziologica, questo sostantivo “pare evidentemente riferibile alla pelle di caprone scuro che ammantava il dio o il suo simulacro; se non, più direttamente, al caprone come animale totemico del dio e suo sostituto simbolico nell'apparizione ingannevole ricordata in alcune varianti del mito” [Centanni 1994, 130].

L'accostamento con καταιγίς, “squall descending from above, hurricane” [*LSJ, sub voce*], a sua volta, determina lo slittamento semantico e l'espansione metaforica

di αἰγίς in accezione meteorologica come “vortice, turbine”; l’uso eschileo è confermato da un passo già citato delle *Coefore* [*Cho.* 592 Page], e ancora da καταιγίζω, “rush down like a storm” [*LSJ, sub voce*] nei *Sette contro Tebe*: Αγ. σὺ δ’ ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος φράξαι πόλισμα, πρὶν καταιγίσαι πνοᾶς Ἄρεως: “*Messaggero*: Tu ora, come fa un abile timoniere per la sua nave, tappa le falle del castello, prima che si abbatta l’uragano, la tempesta di Ares” [*Septem* 62-64 Page; trad. Centanni].

Denominate αἰγίδες, le dionisiache νεβρίδες sembrano così dotarsi di un analogo impulso dinamico e rotatorio: amplificata dalle possibilità mimiche e orchestriche del concreto attrezzo di scena, agitato e brandito sulla scena, tale connotazione approfondisce la sua valenza pericolosa, attribuendo nuove funzioni alla pelle di cerbiatto, di per sé innocua, come strumento di offesa/difesa e arma da battaglia.

Aeschylus, *Pentheus* [TrGF IV, 298-299]*Arg. Eur. Ba.* [*Argumenta fabularum Aristophani tributa* 3 Nauck]

ἡ μυθοποιία κείται παρ' Αἰσχύλω ἐν Πενθεΐ.

Arg. Eur. Ba. [*Argumenta fabularum Aristophani tributa* 3 Nauck]:
 Αριστοφάνους γραμματικοῦ. Διόνυσος ἀποθεωθεὶς μὴ βουλομένου Πενθέως
 τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν, εἰς μανίαν ἀγαγὼν τὰς τῆς μητρὸς ἀδελφάς,
 ἠνάγκασε Πενθέα διασπάσαι. ἡ μυθοποιία κείται παρ' Αἰσχύλω ἐν Πενθεΐ.

La testimonianza qui riprodotta è tratta dalla *hypothesis* delle *Baccanti* di Euripide ascritta ad Aristofane di Bisanzio (III-II a.C.): “Dionysos, having been made a god, with Pentheus not wanting to adopt his mystic rites. Having led the sisters of his (D.’s) mother into madness forced them to tear Pentheus apart. The myth is to be found in Aeschylus, in his *Pentheus*” [*Arg. Eur. Bacch.*, trad. Seaford].

La chiosa dello stringato *argumentum* tragico compilato dal filologo e grammatico alessandrino riferisce la composizione dell’ intreccio narrativo, μυθοποιία, drammatizzato e inscenato da Euripide al precedente eschileo del *Penteo*. Le scarsissime informazioni desunte dai frammenti tragici appartenenti a questa tragedia non permettono di confermare o smentire la validità dell’informazione registrata nella *hypothesis*. Al contrario, numerosi elementi sembrano supportare il recupero euripideo di risorse e soluzioni poste in opera da Eschilo nella tetralogia incentrata su Licurgo, e in particolare negli *Edoni*⁴. Concentrando l’attenzione sul trattamento riservato agli elementi di costume e attrezzatura, è stata già accennata la corrispondenza strutturale tra le scene di interrogatorio di Dioniso prigioniero condotte rispettivamente da Licurgo, negli *Edoni*, e Penteo, nelle *Baccanti*, confermata dalla triangolazione paratragica contenuta nelle *Tesmofoiazuse*. È proprio la prosecuzione della scena aristofanea, ovvero il travestimento da donna di Mnesiloco, a complicare il sistema di rapporti di derivazione e a incidere in maniera sostanziale sull’effettiva consistenza degli apporti eschilei nelle *Baccanti*.

⁴ Sull’argomento, *ex all.*, Aéliou 1983, I.249-260.

Anticipando quanto troverà debito spazio di approfondimento, sembra opportuno riferire già in questa sede alcune congetture avanzate circa il presunto carattere tradizionale del travestimento femminile di Penteo per opera di Dioniso, un motivo come tale attestato per la prima – e l'unica? – volta proprio nella tragedia euripidea. Nella sua introduzione alle *Baccanti*, Dodds pone l'accento, a proposito della vicenda del re di Tebe, sulla presenza di riconoscibili “features in his story as the play presents it which look like traditional element derived from ritual, [...] not easily accounted for any other hypotheses” [Dodds 1960, xxvii]; proseguendo nella propria argomentazione, lo studioso rimette a tale sostrato anche il travestimento di Penteo:

We may reasonably connect with the same ritual – and therefore recognize as in substance traditional – two major incidents of the story, the enchanting or bedevilling of Pentheus and his dressing in ritual garb. [...] We may say with some confidence that neither the bedevilling scene nor the ‘toilet’ scene is, in its main content, the poet’s (or any poet’s) invention as has been alleged, although from these traditional elements he has created something which is unique in its strangeness and compelling power.

[Dodds 1960, xxvii-xxviii]

L'ipotesi di Dodds non dichiara esplicitamente l'estensione della paternità di Eschilo alla scena di vestizione; ciò è tentativamente avanzato da Muecke, la quale invece, rilevando la somiglianza tra le *'toilet' scenes* occorrenti in *Tesmofozia* e *Baccanti*, prospetta una plausibile, comune fonte di ispirazione eschilea:

The similarities of the two ‘toilet’ scenes have been noted by commentators on Euripides rather than commentators on Aristophanes. It is certainly remarkable that Euripides’ comic role as ‘dresser’ and ‘producer’ is taken over by Dionysus in the tragedy, but whether Euripides was bold enough to use or allude to Aristophanes’ scene in his tragedy is a question I leave open for the moment. The parallel between the plots, as I have sketched them, may result from their possible common derivation from Aeschylus’ *Pentheus*. Aeschylus wrote a series of Dionysus plays, and in the Agathon scene of *Thesm.* Aristophanes explicitly draws

attention to the *Lycurgetia*, quoting from Lycurgus' reaction to the effeminate Dionysus in the first play of the tetralogy, the Edonoi (*Thesm.* 134 ff.). We are also told by the hypothesis of Aristophanes of Byzantium that the plot of Euripides' *Bacchae* was dependent on Aeschylus' *Pentheus*, according to Dodds [...] the third play in Aeschylus' Theban Dionysus tetralogy. [...] If then Dodds is right that the disguise of Pentheus is a traditional element of the myth which did not originate with Euripides [...], what we may have is a comic version of Pentheus' disguise in Aristophanes and a tragic version in Euripides, with (in *Thesm.*) Agathon as the Dionysus figure and the Old Man as Pentheus.

[Muecke 1982a, 18]

Secondo tale ipotesi, le *Baccanti* costituirebbero e conterrebbero così un nuovo esempio di *variatio in imitando* euripidea nei confronti di modelli di paternità eschilea, un'operazione di *mise-en-abyme* di invenzioni e soluzioni drammaturgiche e sceniche lungi dall'essere smentita dai riconoscibili apporti comici e aristofanei, che anzi confermano e arricchiscono la metateatrale padronanza e disinvoltura del tragediografo.

5.2. Gli attributi dionisiaci nelle *Baccanti* di Euripide⁵

Il ritorno di Dioniso a Tebe rappresentato nelle *Baccanti* di Euripide (primo allestimento ateniese, postumo, dopo il 406 a.C.) costituisce l'esempio drammaturgico attico più compiuto entro cui apprezzare l'ampio spettro di funzioni e valenze teatrali del corredo di costume e attrezzatura proprio del dio e dei/delle sue seguaci. Nell'unica tragedia conservata in cui Dioniso compare come *persona dramatis* – sebbene *sub persona*, “in maschera” – l'insieme di attributi tradizionalmente riferiti a Dioniso riveste un ruolo primario, in qualità di simbolo e, insieme, di strumento effettivo della diffusione del nuovo culto. Di seguito si propone un percorso che, seguendo lo svolgimento d'intreccio della tragedia, si sofferma nell'analisi e nel commento dei luoghi testuali che registrano e introducono nella drammaturgia tali attributi, restituendo, con le opportune cautele, ove e fin quanto possibile, le configurazioni sceniche e di allestimento delle scene e delle situazioni corrispondenti; ciò al fine di offrire una possibile lettura complessiva che illustri e renda conto dell'operazione di materializzazione concreta e metaforica del personaggio di Dioniso posta in opera da Euripide.

La presenza capillare e pervasiva di Dioniso e il suo carattere protagonista emergono fin dal prologo, segmento drammatico interamente occupato dal monologo del dio. L'ingresso in scena del personaggio, e il conseguente avvio della tragedia, sono segnalati dall'immediata dichiarazione della sua identità onomastica e della sua ascendenza genealogica, intrinsecamente legata al luogo da questi raggiunto, il *setting* di ambientazione del dramma, e alla dinastia che ivi esercita il proprio dominio⁶: Δι. Ἴκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίαν χθόνα Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί, “*Dioniso*: Eccomi giunto qui, in questa terra tebana, io, Dioniso figlio di Zeus, che Semele, figlia di Cadmo, generò, partorito per il fuoco del fulmine” [*Ba.* 1-3].

⁵.Sugli attributi dionisiaci e gli altri oggetti di scena nelle *Baccanti*, *ex all.*, Puccio 2016.

⁶ Le citazioni testuali delle *Baccanti* seguono l'edizione Diggle 1981. Eventuali discostamenti sono segnalati *ad locum*. Altre edizioni e commenti consultati: Dodds 1960; Roux 1972; Seaford 2001; Di Benedetto 2004.

La auto-presentazione di Dioniso, il cui carattere assertivo contiene e riassume la parabola mitica e narrativa dell'intero sviluppo tragico, è accompagnata da un'affermazione che la complica e la completa: Δι. μορφήν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν, “Dioniso: Ho cambiato la mia forma, da divina in mortale” [Ba. 4]. La metamorfosi del dio e la sua acquisizione di sembianze umane, ribadita nuovamente alla fine del prologo – Δι. ὧν οὔνεκ' εἶδος θνητὸν ἀλλάξας ἔχω μορφήν τ' ἐμὴν μετέβαλον εἰς ἀνδρὸς φύσιν, “*Dioniso*: Per questo motivo sono giunto in aspetto mortale, scambiando la mia forma per la natura di uomo” [Ba. 53-54] – introducono in negativo la questione relativa all'aspetto di Dioniso. Nel prosieguo della tragedia altre occorrenze testuali, oggetto di successiva attenzione, verbalizzano alcune caratteristiche fisiche e, con queste, il corredo di oggetti che compongono la nuova identità impersonata dal dio, elementi e dettagli sottoposti fin dal prologo alla vista degli spettatori; sempre nel prologo, ancora, Dioniso si pronuncia in merito alla propria futura rivelazione divina:

Δι. δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει, ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὑπερ φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τίκτει Δί. [...] ὧν οὔνεκ' αὐτῶι θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι πᾶσιν τε Θηβαίοισιν.

Dioniso: È necessario che questa città impari, anche se non vuole, non essendo ancora iniziata ai miei riti, che io prendo le difese di mia madre, mostrandomi ai mortali come il dio che ella ha partorito a Zeus ... Per questo io mostrerò di essere un dio, a lui [*scil.* Penteo] e a tutti i Tebani.

[Ba. 39-48]

Un'epifania è effettivamente occorrente nell'esodo, giunto però in condizioni di lacunosità tali da non consentire di verificare se tale apparizione comportasse un'ulteriore, fisica metamorfosi del personaggio.

L'insistenza, apparentemente ridondante, sulla trasformazione umana di Dioniso sembra fondarsi e insistere proprio sugli snodi che mettono in moto il processo semiotico di attribuzione di una data identità attraverso il computo di caratteristiche

esteriori, estetiche. Ribadendo il carattere multiforme del dio, uso al teriomorfismo, e insistendo sulla soprannaturalità dell'antropomorfismo tradizionale delle divinità greche, Roux offre il seguente commento *ad locum*: “Ici, « prendre forme mortelle » revient à dire « une banale apparence humaine ne décelant en rien la divinité »” [Roux 1972, *ad Ba.* 4].

L'interpretazione, a un tempo scenica e drammaturgica, di tale camuffamento offre spazio ad almeno due possibilità contrapposte: da un lato, l'accostamento, operato da Dioniso senza soluzione di continuità, fra le dichiarazioni della sua identità divina e della sua metamorfosi sotto forma umana sarebbe di ausilio agli spettatori, impegnati nel processo di riconoscimento della vera identità di un personaggio effettivamente sotto mentite spoglie, ovvero concretamente rappresentato in maniera innovativa, originale, non tradizionale né usuale; dall'altro lato, in maniera più sottile e complessa, l'immediatezza della *iunctura* porrebbe invece l'accento proprio sul travestimento, doppiamente messo a fuoco e a distanza ravvicinata: Euripide, in questo modo, si assicurerebbe il consenso degli spettatori sulla nuova, temporanea identità della parte interpretata da Dioniso nonostante il dio si presenti con il suo proprio aspetto, dotato dei suoi propri attributi⁷. Incentrata su un processo di trasformazione nel quale i due estremi opposti convergono, tanto più efficace quanto visivamente non esperibile, questa seconda ipotesi trova supporto proprio nella condivisione degli attributi divini realizzata fra Dioniso e i suoi seguaci, e appare meglio rispondente ad altre situazioni occorrenti nel dramma, come di seguito argomentato.

Il monologo di Dioniso prosegue visualizzando sulla scena la tomba di Semele e narrando il viaggio compiuto dal dio e dal suo corteggio attraverso le regioni asiatiche, fino a Tebe. L'arrivo in terra greca costituisce la tappa più recente di un percorso di conquista e propagazione del proprio culto. La scelta della città è motivata dalla familiarità genealogica del dio, messa in discussione da alcuni membri della casa reale: le sorelle della madre, Agave, Ino e Autonoe, infatti, dubitano della

⁷ Sulle sembianze di Dioniso nell'iconografia di quinto secolo a.C., *ex all.*, Kerényi 1976; Traficante 2007; LIMC, s.v. “Dionysos”. Sui possibili rapporti tra le *Baccanti* e la tradizione ceramografica, *ex all.*, March 1989.

ierogamia di Zeus e Semele e della conseguente divinità di Dioniso, contestata e non onorata da Penteo, figlio di Agave, posto da Cadmo sul trono di Tebe.

Il ristabilimento dell'onore della madre e della propria ascendenza, dunque, sono le ragioni all'origine dell'invasione di Tebe da parte di Dioniso e delle proprie baccanti lidie, un ingresso cui corrisponde l'imposizione forzata degli attributi dionisiaci:

Δι. πρῶτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας
 χροὸς θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος, [...] τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ
 δόμων ὄιστρησ' ἐγὼ μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, σκευήν
 τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν. καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι
 γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων· ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν
 ἀναμειγμέναι χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφους ἦνται πέτρας.

Dioniso: Tebe, questa città, ho eccitato al grido per prima, nella terra greca, ho rivestito il corpo con la pelle di cerbiatto e ho posto tra le mani il tirso, lancia d'edera ... Per questo le costrinsi col pungolo della follia [*scil.* le sorelle di Semele] lontano dalle loro dimore, adesso abitano le montagne, fuori di senno, e le obbligai a indossare i paramenti delle mie cerimonie. E tutta la stirpe femminile dei Cadmei, quante donne c'erano, le feci impazzire, via, fuori dalle case: mescolate alle figlie di Cadmo, stanno sotto i verdi pini, siedono sulle rocce, all'aperto e senza riparo.

[*Ba.* 23-38]

Numerosi sono gli elementi degni di nota nel passaggio riportato. Sul piano lessicale, si rileva la prima occorrenza testuale della “pelle di cerbiatto”, νεβρίδ'[α], e del “tirso”, θύρσον; quest'ultima voce è “attesté ici pour la première fois dans la littérature grecque” [Roux 1972, *ad Ba.* 25]. I due attributi, elencati singolarmente, sono indirettamente richiamati dalla denominazione collettiva che individua il “corredo” imposto alle donne di Tebe, σκευήν, indicato da un termine la cui connotazione tecnica e specialistica, in relazione al costume teatrale, e il cui uso in contesti metateatrali sono stati già oggetto di precedente trattazione. L'insieme di paramenti compresi nella σκευή dionisiaca è completato da Roux con l'inserimento di

un terzo elemento, in seguito attestato ma finora privo di registrazione testuale: “La nébride, le thyrses et la couronne de lierre” [Roux 1972, *ad Ba.* 34].

L’espansione sintattica contenuta nel sintagma κίσσινον βέλος, introducendo quanto occorrente in altri luoghi testuali, carica il tirso di sinistre funzioni offensive. L’associazione tra il bastone delle baccanti e la lancia, in tal senso, riflette sull’attributo la connotazione militare dello stuolo di seguaci del dio, espressa dal loro stesso condottiero, Dioniso: Δι. ἦν δὲ Θηβαίων πόλις ὀργῆι σὺν ὄπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν ζητῆι, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν, “*Dioniso*: Se la città dei Tebani, rabbiosa, con le armi cercasse di riportare indietro le baccanti, lontano dai monti, mi porrò a capo di un esercito di menadi” [*Ba.* 50-52 Diggle]. Questo scenario, in particolare, anticipa lo scontro fra le baccanti e i pastori riportato nel resoconto del messaggero contenuto nel terzo episodio della tragedia, frangente nel quale il tirso ha un effettivo impiego strumentale come arma da battaglia⁸.

La superimposizione di carattere bellicoso a un attributo di per sé innocuo, in controluce nel prologo delle *Baccanti*, ancora, trova confronti nella descrizione ecfrastica della Gigantomachia che occorre nella parodo dello *Ione* euripideo: Χο. καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοισι κισσίνοισι βάκτροις ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς, “*Coro*: E Bromio con un pacifico scettro d’edera abbatte un altro dei figli della Terra... lui, Bacco!” [*Ion* 216-218]. Il parallelismo proposto trova elementi a suo supporto nell’accostamento, attestato a più riprese e in forma diretta o mediata, fra Penteo, figlio di Agave ed Echione, terrigena figura sorta dai denti di drago seminati da Cadmo, e gli altrettanto terrigeni Giganti. Nel prologo, la colpa di cui è accusato il sovrano di Tebe, tracotante nemico contro di cui Dioniso muove le proprie schiere, è condensata nel verbo θεομαχέω, “ici pour la première fois dans la littérature grecque” [Roux 1972, *ad Ba.* 45-47]; la “guerra contro gli dèi” di Penteo e la sua ascendenza paterna – da cui l’appellativo Ἐχίονος γόνον γηγενῆ, “terrigena prole di Echione” contenuto nel quarto stasimo [*Ba.* 995-996] – generano a loro volta il suo ritratto mostruoso, tracciato dal Coro nel secondo stasimo:

⁸ Per confronti ceramografici precedenti e contemporanei alle *Baccanti* sull’uso del tirso come arma, *ex all.*, Di Benedetto 2004, *ad Ba.* 25.

Χο. οἶαν οἶαν ὄργαν ἀναφαίνει χθόνιον γένος ἐκφύς γε δράκοντός ποτε Πενθεύς, ὄν Ἐχίων ἐφύτευσε χθόνιος, ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότειον, φόνιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς,

Coro: Quale, quale rabbia mostra la stirpe della terra, colui che nacque un tempo dal serpente, Penteo, che Echione terrigeno generò, un mostro dallo sguardo feroce, non una creatura umana, sanguinario come un gigante, nemico degli dèi.

[*Ba.* 537-544]

Non trascurabile, inoltre, è la soluzione retorica che lascia intendere la personificazione di Tebe, costretta, al pari delle sue abitanti, a indossare tirso e pelle di cerbiatto. Così Roux: “De même ici, Thèbes personnifiée se lève comme une bacchante au cri de l’exarque divin. [...] La personification se précise. Thèbes reçoit l’habit religieux qui la consacre au dieu” [Roux 1972, *ad Ba.* 24].

Suggerita dalla condivisione dei medesimi attributi e ripresa in altri, successivi passaggi, la sovrapposizione fra la città e le baccanti offre suggestivi spunti per l’interpretazione drammaturgica e la corrispondente configurazione spettacolare della scena di terremoto occorrente nel terzo episodio, momento nel quale l’impatto di Dioniso si ripercuote direttamente sulla reggia di Penteo, insieme centro nevralgico e architettonico di Tebe e scenografia che fa da sfondo alla rappresentazione tragica.

Il monologo del dio termina con l’apostrofe rivolta alle baccanti di Lidia, loro segnale d’ingresso e avvio della parodo:

Δι. ἀλλ', ὃ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας, θίασος ἐμός, γυναῖκες ἄς ἐκ βαρβάρων ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί, αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν Φρυγῶν πόλει τύπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα, βασιλεία τ' ἀμφὶ δῶματ' ἐλθοῦσαι τάδε κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρῃ Κάδμου πόλις.

Orsù, voi che avete lasciato il Tmolò, baluardo di Lidia, voi mio tiaso, donne che da genti barbare ho condotto come mie compagne e accompagnatrici, sollevate i timpani, usati nella città dei Frigi, inventati

dalla madre Rea e da me, venite e percuoteteli intorno a queste case regali,
di Penteo, perché la città di Cadmo vi veda!

[Ba. 55-61]

L'invito di Dioniso contiene il primo riferimento utile a visualizzare uno degli elementi di attrezzatura scenica di cui è dotato il coro delle *Baccanti*, il τύ(μ)πανον, “timpano”, ossia tamburo a cornice, uno strumento menzionato già negli *Edoni* [F 57.10 Radt, τυπάνου]. Le evidenti possibilità sonore dell'attributo rendono il coro autosufficiente e autoportante da un punto di vista musicale, capace di supportare e contribuire all'accompagnamento degli stasimi dotandosi in autonomia del *tactus* cui misurare ritmicamente le proprie evoluzioni liriche e coreografiche; come si vedrà, inoltre, l'impiego di tale strumento è potenzialmente rintracciabile anche al di fuori dei momenti riservati esclusivamente al coro, a sostegno dei *crescendo* d'intensità degli episodi.

Configurato come un inno di celebrazione del dio, il segmento drammatico della parodo contiene numerosi luoghi testuali dedicati agli attributi dionisiaci, esponendone l'origine e soffermandosi sulle loro occasioni d'impiego. Pressoché assenti sono, però, i marcatori lessicali che consentirebbero di comprovare l'effettiva visibilità scenica degli stessi; la loro presenza, intorno e addosso ai membri del coro, è in tal senso ipotizzata sulla base di spie indirette e ragionamenti deduttivi impostati su considerazioni di corrispondenza e plausibilità. Così Seaford:

They [*scil.* i membri del Coro] are equipped with the tympanon (58-9, 156), the invention of which they will sing of (120-134), and probably also with at least some of the cultic accoutrements mentioned in their song, the thyrsos (80, 113, 147), ivy crown (81, 106), snakes? (101-2), branches (109-10), fawnskin (111, 137-8), wool (112-13).

[Seaford 2001, *ad. Ba.* 64-169]

Nella prima strofe, un *makarismos* che glorifica gli iniziati ai riti e alle cerimonie della Grande Madre Cibele e di Dioniso – due figure divine poste in relazione, nel

prologo, per mezzo del timpano –, la ricezione e la manipolazione dei sacri paramenti individua concretamente la condizione di colui che ha ricevuto la beatitudine divina, in risposta alla venerazione offerta: Χο. ἀνὰ θύρσον τε τινάσσω κισσῶι τε στεφανωθείς Διόνυσον θεραπεύει, “*Coro*: Agitando in alto il tirso, incoronato d’edera, si fa servitore di Dioniso” [Ba. 80-82]. L’occorrenza in tmesi di ἀνατινάσσω, “shake up and down, brandish” [LSJ, *sub voce*], individua la prima attestazione di un *cluster* di voci verbali rispondente al potenziale mimico-gestuale e coreografico proprio degli attributi dionisiaci e, per loro tramite, dei loro agenti. Il passaggio, ancora, contiene il primo riferimento perifrastico alla ghirlanda di fronde d’edera, un attrezzo scenico centrale per lo sviluppo drammaturgico e performativo del confronto intercorrente fra Tiresia, Cadmo e Penteo nel primo episodio.

La corrispondente antistrofe è dedicata alla narrazione della miracolosa doppia nascita di Dioniso, sottratto al ventre materno dopo l’incidente del fulmine e cucito nella coscia di suo padre Zeus per portare al termine la gestazione. Il nuovo parto è accompagnato dall’imposizione di un nuovo attributo: Χο. ἔτεκεν δ’ ἀνίκα Μοῖραι τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν στεφάνωσέν τε δρακόντων στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηρότροφον μαινάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις, “*Coro*: Lo partorì [*scil.* Zeus], quando le Moire compirono il segno, dio dalle corna di toro, e lo incoronò con da ghirlande di serpenti: da ciò, le menadi avvolgono le chiome con questa preda di caccia selvaggia” [Ba. 99-104].

Il passaggio testimonia la forma di ibridazione teriomorfa di Dioniso privilegiata nelle *Baccanti*, una manifestazione ricorrente nella drammaturgia il cui aspetto rappresenta uno tra i candidati ideali se si ipotizza una metamorfosi delle sembianze di Dioniso nella sua epifania divina inscenata nell’esodo della tragedia. L’eziologia proposta per la ghirlanda di serpenti, ancora, rende esplicita la corrispondenza puntuale istituita fra il dio e le baccanti, una relazione presto estesa anche ad altri elementi di costume e attrezzeria; rintracciabile nell’accostamento tra violenza e cosmesi, l’ambiguità d’impiego strumentale degli animali, reificati e utilizzati come articoli da toeletta e ornamenti da acconciatura, trova eco e approfondimento nel resoconto del messaggero contenuto nel terzo episodio del dramma. Tale parallelismo confermerebbe l’informazione indicata nella parodo; tuttavia, proprio per il suo carattere eminentemente narrativo, privo di immediato riscontro scenico e visivo, non

permette di dirimere la questione circa l'effettiva presenza di serpenti nell'insieme di materiali scenici indossati dai membri del Coro, una condizione di ipotetica rappresentabilità ottenibile attraverso svariati espedienti costumistici, dall'impiego di pelli di rettile debitamente imbottite e "rivitalizzate", all'uso di specie innocue e in condizioni fisiche di letargia invernale⁹.

La seconda strofe riprende e approfondisce la personificazione di Tebe rintracciata indirettamente nel prologo:

Χο. ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆβαι, στεφανοῦσθε κισσῶι· βρύετε βρύετε
 χλοήρει μίλακι καλλικάρπωι καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς ἢ ἐλάτας
 κλάδοισι, στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων
 μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς ὀσιοῦσθ'[ε].

Coro: Tebe, nutrice di Semele, incoronati d'edera: abbonda, abbonda di verde smilace dai bei frutti, e consacrati a Bacco, sii baccante con fronde di quercia o di abete, cingi le vesti, l'involto di pelli screziate di cerbiatto con bioccoli e riccioli di lana bianca; purificati con i tirsi violenti.

[Ba. 105-114 Diggle]

Si nota qui un deciso cambiamento di tono: all'imperioso comando e alla condanna di Dioniso, qui si contrappone una sentita esortazione: "Qu'elle se convertisse au ménadisme et devienne en Grèce la première bacchante! Qu'elle revête les insignes du dieux et parte pour la montagne!" [Roux 1972, *ad Ba.* 105-119]. L'invito alla vestizione di Tebe, in apostrofe, è indirizzato da una compagine già abbigliata con i sacri paramenti, desiderosa di condividere la condizione di privilegiata beatitudine che accompagna l'adesione al culto dionisiaco, segnalata per tramite del costume – si noti, in tal senso, la perfetta corrispondenza lessicale fra la menzione perifrastica della nebride intorno a Tebe e il "sacro ammanto di pelli di cerbiatto" indossato dalle baccanti autentiche nell'epodo della parodo, Χο. νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν [Ba. 137-138]. Sempre a proposito della nebride, ancora,

⁹ Fra i possibili confronti etnografici, i serpenti che incoronano la statua di San Domenico abate durante la Processione dei Serpari di Cocullo (AQ): *ex all.*, Chiochio 1992; Giancristofaro 2007.

percorrendo al contrario la relazione di somiglianza, dalla città alle baccanti/ai coreuti, il passaggio permette di visualizzare, pur opacizzati dal carattere primariamente poetico, evocativo e non didascalico del segmento lirico, alcuni dettagli sul sistema di avvolgimenti atti ad assicurare il costume intorno agli interpreti, veicolandone nel contempo la condizione di consacrazione misterica e purificazione iniziatica [Di Benedetto 2014, *ad Ba.* 111-113].

Il riferimento alle fronde degli alberi, a sua volta, si presta a interpretazioni che ne determinano l'affiancamento ovvero la sovrapposizione con le ghirlande: “Although κλάδοι can mean the twigs in crowns [...], here it probably refers to branches carried by βάκχοι” [Seaford 2001, *ad Ba.* 109]; “On the whole it seems more likely that the reference here is still to garlands” [Dodds 1960, *ad Ba.* 109-110]; “Les κλάδοι étaient peut-être des couronnes [...] ou plutôt [...] des rameau portés à la main par les fidèles [Roux 1972, *ad Ba.* 109-110]. Il tirso è invece richiamato tramite figura retorica di sostituzione, rimarcando uno dei suoi elementi costitutivi, il νάρθηξ, la “ferula” ovvero il fusto di una particolare varietà di finocchio selvatico, “which is in itself a profane object [...] but becomes a θύρσος by the addition of the magical [...] bunch of ivy leaves fastened to its tip. The νάρθηξ is thus strictly a *part* of the thyrsus, but in the *Bacchae* the two words seems to be often synonymous” [Dodds 1960, *ad Ba.* 113].

La scomposizione per sineddoche del tirso fa sintagma con due voci dagli opposti e confliggenti rimandi semantici, ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς ὀσιοῦσθ[ε], un accostamento per ossimoro e antinomia fra le categorie della purezza e della ferocia che rimanda nuovamente alla già osservata ambivalente connotazione, pacifica e guerriera insieme, degli attributi dionisiaci e delle loro portatrici: “The startling conjunction of ὀσιότης with ὑβρις expresses the dual aspect of Dionysiac ritual as an act of *controlled violence* in which dangerous natural forces are subdued to a religious purpose [...]. The thyrsus is the vehicle of these forces: its touch can work beneficent miracles [...], but it can also inflict injury [...], and [...] cause madness” [Dodds 1960, *ad Ba.* 113]

Sulla preposizione ἀμφὶ, invece, e le possibili interpretazioni di *Ba.* 113-114 si vedano le considerazioni di Roux *ad locum*:

ἀμφί a été expliqué de deux façons : a) « rends-toi sainte à l'égard des thyrses », *i.e.* purifie-toi avant de prendre en main le thyrses qui, comme tout objet sacré, doit être tenu à l'abri d'un contact impur. En ce cas, l'idée de purification est au premier plan. [...]; b) « rends-toi sainte par le fait de tenir le thyrses », objet saint qui sanctifie ceux qui le touchent. [...] Elle oblige à donner à ἀμφί un sens difficile à justifier; c) Je penche pour une troisième explication : dans tout ce passage, l'accent est mis non sur les dispositions morales de la bacchante, mais sur son habit, sur les accessoires du culte ; il lui est prescrit de mettre une couronne autour de sa tête, une nébride autour de son corps, une ceinture autour de sa nébride. Vraisemblablement elle doit aussi apprêter de quelque façon son narthex. Or un narthex n'est qu'un simple bâton longtemps qu'il n'est pas *entouré* de sa guirlande de lierre; Il cesse d'être un thyrses aussitôt qu'il la perd [...]. Le chœur invite ici Thèbes à « rendre saints les narthex tout autour » (ἀμφί soit préverbe avec *tmèse*, soit adverbe), *i.e.* à les entourer de la guirlande de lierre qui sanctifiera et transformera les bâtons profanes en thyrses doués d'une violence magique et irrésistible [...]. Le sens est donc : coiffe une couronne, revêts la nébride, ceints la ceinture delaine, sanctifie pour toi (d'ou la forme moyenne du verbe) un thyrses *en entourant* de guirlandes un narthex. Ainsi Thèbes sera « tout entière à Bacchos ». En chantant ce vers, les choreutes devaient désigner d'un geste les guirlandes de leurs propres thyrses, éclairant ainsi le sens de la phrase.

[Roux 1972, *ad Ba.* 113-114]

La seconda antistrophe è interamente dedicata al timpano; in essa, il Coro ripercorre l'eziologia dell'attributo, allineandosi e riaffermando in parte quanto già indicato dal dio nel prologo:

Χο. ὦ θαλάμευμα Κουρήτων ζάθεοί τε Κρήτας Διογενέτορες ἔναυλοι,
 ἔνθα τρικόρυθεσ ἄντροις βυρσότονον κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες
 ἤϊρον· βακχεΐαι δ' ἅμα συντόνωι κέρασαν ἠδυβόαι Φρυγίων αὐλῶν
 πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν· παρὰ

δὲ μαινόμενοι Σάτυροι ματέρος ἐξάνυσαντο θεᾶς, ἐς δὲ χορεύματα
συνῆψαν τριετηρίδων, αἷς χαίρει Διόνυσος.

Coro: O rifugio dei Cureti, divine sedi di Creta dove nacque Zeus! Lì, nelle grotte, i Coribanti, tre pennacchi sull'elmo, inventarono per me questo cerchio, dalla pelle ben tesa; nella frenesia bacchica, lo mescolarono al soffio dei flauti frigi dal dolce suono, e lo posero in mano alla madre Rea, frastuono per le grida delle baccanti; dalla dea madre, lo ebbero i Satiri in delirio, e lo congiunsero alle danze delle feste triennali, di cui gioisce Dioniso.

[Ba. 120-134]

Il riferimento in perifrasi allo strumento musicale, espresso tramite sineddoche e focalizzato sugli aspetti di forma, tipologia e materiale, contiene l'unico marcatore di presenza scenica associato agli attributi enumerati (e ragionevolmente indossati/manipolati) dal Coro. Secondo una prospettiva di ricostruzione performativa, l'aggettivo dimostrativo con funzione deittica τόδε assolve una funzione primariamente ostensiva, possibilmente accompagnato da una adeguata gestualità volta a concentrare l'attenzione visiva, oltre che logica e verbale, degli spettatori sullo specifico oggetto. Dal punto di vista drammaturgico, ancora, la medesima risorsa lessicale propone la sostanziale identificazione fra il concreto elemento di attrezzatura e l'oggetto mitico, prodotto dell'invenzione divina, rimarcando così il carattere eccezionale delle autentiche accompagnatrici di Dioniso comparse sulla scena; ciò sembrerebbe ulteriormente ribadito dall'accostamento realizzato nella narrazione eziologica fra timpano e *aulos*, un'ambientazione sonora che riproduce il possibile accompagnamento strumentale e polifonico della parodo, ripreso nuovamente nell'invocazione rivolta alle menadi da Dioniso contenuta nell'epodo:

Χο. μέλπετε τὸν Διόνυσον βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, εὔια τὸν εὔιον
ἀγαλλόμεναι θεὸν ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε, λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη σύνοχα φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος·

Coro: Cantate Dioniso al cupo rimbombo dei timpani, esaltate con gli *euoè* il dio degli *euoè* con urla e grida frigie, quando il flauto sacro dal dolce

suono risuona di sacre melodie, rispondendo alle baccanti che impazzano verso il monte, verso il monte.

[Ba. 155-164]

La “comparsa” di Dioniso nell’epodo della parodo, inoltre, è accompagnata da dettagli che illustrano per la prima volta il suo aspetto e danno indicazioni sui suoi attributi, una descrizione a conferma e completamento della sottile corrispondenza fra sembianze e travestimento, identità e personaggio indicata in occasione dell’ingresso del dio sotto mentite spoglie in principio di tragedia, visivamente esperita fin dal prologo ma oggetto di registrazione verbale soltanto dal primo episodio:

Χο. Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων πυρσῶδη φλόγα
 πεύκας ἐκ νάρθηκος αἴσσει δρόμῳ καὶ χοροῖσιν πλανάτας ἐρεθίζων ἰαχαῖς
 τ' ἀναπάλλων τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.

Coro: Come fumo d’incenso di Siria, Bacco leva in alto la fiamma di fuoco delle torce e col nartece si slancia, richiamando alla corsa e alla danza quanti si disperdono, eccitandoli all’urlo e lanciando in alto, nell’aria, i suoi morbidi riccioli.

[Ba. 144-150]

Oggetto di primaria attenzione è costituito dal tirso, un attributo che tra le mani del dio assurge a scettro e sua insegna principale; in questo modo Dioniso è presentato in altri passaggi testuali, nel primo episodio e nel secondo stasimo, che rimandano al suo potere e alla sua autorità e parimenti consegnano nuove informazioni circa la fattura e le possibilità gestuali offerte dallo strumento: Τε. ἔτ' αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις πηδῶντα σὺν πεύκαισι δικόρυφον πλάκα, πάλλοντα καὶ σεῖοντα βακχεῖον κλάδον, μέγαν τ' ἀν' Ἑλλάδ', “*Tiresia:* E, ancora, lo vedrai tra le rupi di Delfi, balzare con le torce di pino sulla pianura tra le due vette, agitando e scuotendo il ramo bacchico, grande in tutta la Grecia” [Ba. 306-309]; Χο. μόλε, χρυσῶπα τινάσσω, ἄνα, θύρσον κατ' Ὀλύμπου, [...]. πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θηροτρόφου θυρσοφορεῖς θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἢ κορυφαῖς Κωρυκίαις; “*Coro:* Vieni, discendi dall’Olimpo scuotendo in alto il tirso d’oro ... Forse che a Nisa, nutrice delle belve, conduci col tuo tirso i tiasi, Dioniso, oppure tra le vette coricie? [Ba. 553-558].

Per la complessa costruzione sintattica e la corrispondente traduzione di *Ba.* 144-150, a differenza di quanto sostenuto da Dodds – “I take ἀνέχων and αἴσσει as governing φλόγα, ἐρεθίζων and ἀναπάλλων as governing πλανάτας” [Dodds 1960, *ad Ba.* 144-50] – si segue il suggerimento di Sommerstein: “αἴσσει here is probably (as usually) intransitive (rather than governing φλόγα), ‘rushes’, with ἐκ νάρθηκος instrumental [...] although it is difficult to know quite how the νάρθηξ (thyrsos) assisted the rushing” [Sommerstein 2001, *ad Ba.* 146-7]; le difficoltà notate dallo studioso appaiono già risolte da Roux: “Le complément ἐκ νάρθηκος marque l’origine, le principe de l’action exprimée par le verbe αἴσσει [...] Or le narthex est ὑβριστής : par ses chocs cadencés sur le sol, il impose le rythme de la danse” [Roux 1972, *ad Ba.* 147-149].

Secondo, importante elemento messo a fuoco, infine, è il particolare della lunga capigliatura del dio, scomposta e agitata dai movimenti di frenesia rituale, altra indicazione utile a rafforzare il *trait d’union* estetico e costumistico esistente fra il dio e la propria “invisibile” e “indistinguibile” metamorfosi umana, oggetto di successivo sviluppo e approfondimento scenico e drammaturgico.

Il primo episodio riporta sulla scena, agite e visualizzate per tramite di un impiego concreto ed elementare degli attributi dionisiaci – e proprio per questo immediato ed efficace – le contraddizioni che rispondono e accompagnano l’avvento tebano del dio e l’imposizione del nuovo culto¹⁰. Il nuovo segmento drammatico è introdotto dall’entrata in scena, non annunciata, dell’indovino Tiresia, presentato in una nuova, originale veste drammaturgica e costumistica¹¹. Questi dichiara il proprio nome, giunto alle soglie del palazzo reale in cerca del vecchio sovrano, Cadmo, come da accordi presi con quest’ultimo: Τε. οἶδε δ’ αὐτὸς ὧν ἦκω πέρι ἃ τε ξυνεθέμην πρέσβυς ὧν γεραιτέρωι, θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν στεφανοῦν τε κρᾶτα κισσίνοις βλαστήμασιν, “*Tiresia*: Lui [*scil.* Cadmo] sa perché sono venuto qua,

¹⁰ Sul rito e sul culto di Dioniso nelle *Baccanti, ex all.*, Seaford 1981; Stella 2007.

¹¹ Sullo statuto mantico/intellettuale di Tiresia nelle *Baccanti, ex all.*, Roth 1984.

e su che cosa ci siamo accordati, io vecchio insieme a lui, più vecchio, impugnare (*vel* inghirlandare) i tirsi, indossare le pelli di cerbiatto e incoronare il capo con germogli d'edera" [Ba. 174-177].

La giusta devozione e la celebrazione di Dioniso da parte dei due anziani, in procinto di ascendere presso il monte ove si sono ritirate le donne di Tebe, ormai menadi, sono introdotte e sintetizzate attraverso il rimando verbale al processo di fisica vestizione dei sacri paramenti, già indossati da Tiresia. La graduale appropriazione e concreta costruzione di elementi segnala la volontaria intenzione di porsi come seguace del dio, di interpretare la figura del baccante nelle cerimonie in suo onore:

ἀνάπτειν = lit. 'to tie', i.e. *make* a thyrsus by tying a bunch of ivy leaves to a narthex [...]. Wecklein explained ἀνάπτειν as 'attach to yourself' i.e. carry ceremoniously.

[Dodds 1960, *ad Ba.* 176]

Le thyrses, la nébride, la ceinture de laine, la couronne, constituent la σκευὴ θεοῦ (180), la tenue sacrée du bacchant que portent les nouveaux convertis, Cadmos et Tirésias. ἀνάπτειν : on comprend habituellement « attacher les thyrses » s.e. κισσῶ, avec du lierre, c'est-à-dire « les enguirlander de lierre ».

[Roux 1972 *ad Ba.* 176-77]

Richiamato sulla scena, Cadmo si presenta anch'egli con indosso l'abbigliamento dionisiaco, menzionato tramite denominazione collettiva che insiste sull'appartenenza dell'insieme di vesti e attributi al dio, e ancora sull'uniformità estetica che contraddistingue Dioniso e quanti lo seguono: Κα. ἤκω δ' ἔτοιμος τήνδ' ἔχων σκευὴν θεοῦ. "Cadmō: Eccomi, sono pronto, e indosso questo addobbo, che è del dio" [Ba. 180].

Il successivo dialogo fra il vecchio re e l'indovino, entrambi (tra)vestiti da baccante, sottolinea la strettissima relazione che raccorda, come momenti distinti di

un unico processo di avvicinamento e ricezione del dio, il conferimento dei paramenti e degli attributi dionisiaci e la loro concreta “messa in funzione”, agiti (e agitati) in qualità di strumenti coinvolti nella prima e più importante manifestazione fisica di aderenza al nuovo culto, la danza:

Κα. ποῖ δεῖ χορεύειν, ποῖ καθιστάναι πόδα καὶ κρᾶτα σεῖσαι πολίον;
 ἐξηγοῦ σύ μοι γέρων γέροντι, Τειρεσία· σὺ γὰρ σοφός. ὥς οὐ κάμοιμ' ἄν
 οὔτε νύκτ' οὔθ' ἡμέραν θύρσωι κροτῶν γῆν· ἐπιλελήσμεθ' ἠδέως γέροντες
 ὄντες. | Τε. ταῦτ' ἐμοὶ πάσχεις ἄρα· κἀγὼ γὰρ ἠβῶ κάπιχειρήσω χοροῖς.

Cadmo: Dove si deve danzare? Dove posare il piede e agitare la testa canuta? Guidami tu, Tiresia, vecchio che conduce un altro vecchio; tu sei saggio. Non mi stancherei mai, né di notte né di giorno, di percuotere la terra col tirso. Ci siamo dimenticati con gioia di essere vecchi! | *Tiresia*: Anch'io provo le stesse cose: anch'io ringiovanirò e prenderò parte alle danze!

[Ba. 184-190]

L'insistenza sull'età avanzata di Cadmo e Tiresia fa da contraltare all'inaspettato ringiovanimento e al sorprendente recupero delle forze sperimentato dai due personaggi. Questa nuova condizione, verbalmente e visivamente riferita al nuovo corredo indossato, dialoga con altri tratti visivi e verbali che insistono invece sulla vecchiaia, in primis la canizie; la stessa, ancora apre la strada a potenziali trasposizioni mimiche le quali, insistendo su postura, andatura e gesti, pongano l'accento ora sull'anzianità – come registrato in Ba. 196-197: Κα. ἀλλ' ἐμῆς ἔχου χερός. | Τε. ἰδοῦ, ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου χέρα, “*Cadmo*: Stringi la mia mano | *Tiresia*: Ecco, e tu afferra e congiungi la tua mano alla mia” – ora sulla miracolosa, tutta dionisiaca nuova età dei due vecchi.

L'apparente incoerenza di tale inconsueta configurazione di *habitus* è riferita da Cadmo per la prima volta; questi rileva, inquadrata attraverso le categorie del disonore e della vergogna, la potenziale assenza di conformità e mancanza di adeguatezza del ruolo da baccanti fisicamente rivestito dai due personaggi, e prossimo a essere attivamente e coreograficamente interpretato. I dubbi del sovrano sono fugati

da Tiresia, il quale afferma il carattere estensivo e comprensivo del rituale dionisiaco, al di là di restrizioni imposte dall'età (e dal genere), avallando di fatto la partecipazione alle danze e alle cerimonie dei due personaggi, maschi e anziani e, ancora, confermando la validità della vestizione con i sacri paramenti da questi operata:

Κα. ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι, μέλλων χορεύειν κρᾶτα
κισώσας ἐμόν; | Τε. οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεὸς οὔτε τὸν νέον εἰ χρὴ χορεύειν
οὔτε τὸν γεραίτερον, ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν κοινὰς,
διαριθμῶν δ' οὐδέν' αὔξεσθαι θέλει.

Cadmo: Qualcuno dirà che non provo vergogna per la mia vecchiaia, se mi accingo a danzare con la testa inghirlandata d'edera. | *Tiresia*: Il dio non distingue né il giovane né il più vecchio, quando bisogna danzare, vuole ricevere onori comuni da tutti e da tutti vuole essere innalzato, senza conteggiare nulla.

[Ba. 204-209]

L'andata al monte dei due personaggi è interrotta e momentaneamente ritardata dall'entrata in scena di Penteo, annunciato da Cadmo, un personaggio che si produce in un "second prologue, a counter-manifesto to the first – having heard the god's programme of action, we now listen to the man's" [Dodds 1960, ad Ba. 215-247]. La battuta d'ingresso rende l'ostilità e l'assoluta estraneità del sovrano in carica di Tebe rispetto all'avvento di Dioniso, espresso in termini diametralmente opposti rispetto alla presentazione occorsa finora nel dramma:

Πε. ἔκδημος ὢν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός, κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ
πτόλιν κακά, γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπέναι πλασταῖσι βακχεΐαισιν,
ἐν δὲ δασκίοις ὄρεσι θαάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα Διόνυσον, ὅστις ἔστι,
τιμώσας χοροῖς,

Penteo: Mentre mi trovavo fuori da questa terra, ho sentito le nuove sventure abbattutesi su questa città, che le donne hanno lasciato le nostre

case in preda a un baccheggiare contraffatto, e scorrazzano sui monti ombrosi, onorando con danze il nuovo dio, Dioniso, chiunque egli sia.

[Ba. 215-220]

La sostanza lessicale del passaggio riportato è allineata con le soluzioni osservate in altri luoghi; l'elemento di discriminazione, in una descrizione delle baccanti tebane che propone nuovamente elementi già noti, dall'abbandono delle abitazioni e della vita domestica all'oreibasia alla danza rituale, è rappresentato dalla coloritura fittizia del nuovo culto espressa tramite l'accostamento in sintagma di *πλαστός*, impiegato in senso metaforico come "fabricated, forged, counterfeit" [LSJ, *sub voce*] "seul exemple [...] chez Euripide" [Roux 1972, ad Ba. 218-219]. L'adesione al dionisismo, nella percezione distorta e parziale di Penteo, corrisponde a una simulazione allestita dalle donne per nascondere i loro veri intenti, abbandonarsi all'ebbrezza del vino e sfogare i loro istinti erotici. La scorza formale e artificiale sotto di cui si celano le vere intenzioni delle donne di Tebe, in tal senso, comprende, si giustifica e si identifica con l'apparato di falsi attributi, un vero e proprio "costume" nel senso deteriorato del termine, un travestimento puramente superficiale di cui esse si sono avvalse per mimare le cerimonie in onore di Dioniso.

A capo della compagine di baccanti, Dioniso sotto mentite, umane spoglie. Su questo personaggio si concentra l'attenzione di Penteo, offrendo il primo ritratto drammaturgico del nuovo ruolo impersonato dal dio:

Πε. λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος, γόης ἐπωιδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός,
ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖσμος κόμην, οἰνωπός, ὄσσοις χάριτας
Ἀφροδίτης ἔχων, [...]. εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆσδε λήψομαι χθονός, παύσω
κτυποῦντα θύρσον ἀνασειόντά τε κόμας, τράχηλον σώματος χωρὶς τεμῶν.

Penteo: Dicono sia venuto qui uno straniero, un ciarlatano e incantatore dalla terra di Lidia: riccioli biondi la sua chioma profumata, rubizzo come il vino, le grazie di Afrodite nello sguardo ... Se lo sorprenderò in questa terra, gli farò smettere di battere il tirso e agitare i capelli, spiccandogli il collo via dal corpo.

[Ba. 233-241]

L'immagine dello Straniero rievoca il trattamento eschileo riservato negli *Edoni* al personaggio di Dioniso prigioniero, istituendo in tal modo un parallelismo ripreso e approfondito nella scena di interrogatorio occorrente nel secondo episodio della tragedia. Come nel precedente modello di derivazione, i caratteri di estraneità dell'agitatore sono riferiti alla sua provenienza orientale, e ancora alla sua connotazione androgina; l'incertezza e l'irriducibilità dell'attribuzione a uno dei generi sono riferiti non già a particolari del suo vestiario, bensì alla sua (non) acconciatura, sciolta e profumata. La capigliatura inanellata ritorna insieme con il tirso, entrambi animati dalla frenesia del rituale, nella prima minaccia apertamente indirizzata da Penteo contro l'artefice della rivolta in atto a Tebe, una figura il cui aspetto estetico e dinamico riproduce le fattezze del dio in persona, in azione nell'epodo della parodo.

Di una tale identificazione, immediata per gli spettatori, la drammaturgia euripidea rende Penteo inconsciamente consapevole; l'esplicito, ostile disinteresse manifestato nei confronti del dio e del suo (presunto) rappresentante e portavoce è espresso mediante la riproposizione della medesima formulazione retorica: "Pentheus' doubt about the identity of the Stranger nicely balances his doubt about the identity of Dion.[ysus] (220)" [Dodds 1960, *ad Ba.* 246-247]. La ripresa di un'espressione tipica delle preghiere e delle invocazioni agli dèi – occorrente anche nella parodo dell'*Agamennone* di Eschilo [Fraenkel 1950, *ad Ag.* 160] – distanzia iperbolicamente, sovrapponendole, le due figure di Dioniso e dello Straniero, oggetto della medesima assenza di considerazione: Πε. Διόνυσον, ὅστις ἔστι [Ba. 222] = Πε. ὅστις ἔστιν ὁ ξένος [Ba. 247].

La ripresa dell'epiteto epico οἶνωψ, "wine-coloured" [*LSJ, sub voce*] per l'incarnato di Dioniso si presta a suggestivi confronti tanto con la pratica culturale e rituale quanto con le possibili origini del travestimento teatrale: il lessico *Suda* [*Suda* μ 1266 Adler] e altre fonti tarde riportano per Dioniso l'epiteto Μόρυχος, "l'Imbrattato", dalla pratica di cospargere il volto del simulacro con mosto e polpa di fichi; fonti antiquarie, tra cui i *Prolegomena de Comoedia* [*Prolegomena de Comoedia* 5-7 Koster], ancora, testimoniano l'impiego del succo fermentato dell'uva – τρύξ – come forma di proto-mascheramento da parte dei primi interpreti, da cui

τρυγῳδία come sinonimo di Commedia. Un’occorrenza nella parodo dell’*Edipo Re* di Sofocle, ancora, riporta il medesimo epiteto adoperato da Euripide, registrando ancora specifici elementi del corredo di vesti e attributi e la condivisione degli stessi fra il dio e le sue seguaci: Χο. τὸν χρυσομίτραν τε κικλήσκω, τᾶσδ’ ἐπόνυμον γᾶς, οἰνῶπα Βάκχον εὔιον, Μαινάδων ὁμόστολον, “*Coro*: Invoco colui che indossa la mitra d’oro e ha dato il nome a questa terra, Bacco Evio dal volto color del vino, abbigliato come le menadi” [OT 209-212 Dain-Mazon].

Un ulteriore, graduale spostamento dell’attenzione di Penteo conduce il discorso del personaggio dalla rievocazione narrativa e dal commento di situazioni occorrenti in una dimensione spazialmente e temporalmente collocata entro coordinate extra-sceniche, di nuovo a quanto è visibile e avviene sulla scena; tale riduzione di campo drammaturgica opera da snodo fra la porzione monologica e la successiva porzione dialogica dell’episodio:

Πε. ἀτὰρ τόδ’ ἄλλο θαῦμα· τὸν τερασκόπον ἐν ποικίλαισι νεβρίσι
 Τειρεσίαν ὄρῳ πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς, πολὺν γέλων, νάρθηκι
 βακχεύοντ’· ἀναίνομαι, πάτερ, τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον. οὐκ
 ἀποτινάξεις κισσόν; οὐκ ἐλευθέραν θύρσου μεθήσεις χεῖρ’, ἐμῆς μητρὸς
 πάτερ;

Pe. Ecco qui un’altra meraviglia: vedo Tiresia, lo scrutatore di prodigi, avvolto in screziate pelli di cerbiatto, e il padre di mia madre – cosa da ridere! – che fa il baccante col tirso! Mi rifiuto, padre, di guardare la vostra vecchiaia, privi di senno quali siete! Non vuoi scrollarti di dosso l’edera? Non vuoi liberare la mano dal tirso, tu, padre di mia madre?

[Ba. 248-254]

L’avvicinamento e la messa a fuoco realizzati da Penteo nei confronti delle figure di Cadmo e Tiresia – presenti sullo sfondo, insieme al coro di baccanti di Lidia, durante il monologo del sovrano quasi a corrispondere, in negativo, al ritratto dello straniero e delle baccanti tebane, vecchi *versus* giovani, uomini *versus* donne (due categorie di genere neutralizzate e comprese da Dioniso/straniero) – si concentrano sugli elementi eccentrici che caratterizzano i due personaggi.

Il riconoscimento dell'identità dei due anziani, apostrofati per nome (nel caso di Tiresia) e per rapporti di parentela (nel caso di Cadmo), subisce un'operazione di rettifica proprio per la presenza degli attributi dionisiaci, la pelle di cerbiatto per Tiresia, il tirso per Cadmo. Gli effetti di un tale processo di scomposizione logica dell'*habitus*, il riso e la messa in ridicolo¹², πολὺν γέλων, riecheggiano i motivi strutturali di analoghe situazioni occorrenti in commedia e già oggetto di precedente attenzione, come nel caso dell'incontro fra Eracle e DionisoEracle nelle *Rane* aristofanee. Rilevante, ancora, è l'impiego "sovversivo" da parte di Penteo di uno dei verbi tecnici propri della frenetica gestualità dionisiaca, ἀποτινάσσω, uno "scuotimento" riferito alla ghirlanda d'edera indossata da Cadmo non già per descrivere l'azione dinamica corrispondente all'adesione al culto, bensì per imporre la sua forzata rimozione.

È proprio la manipolazione della corona d'edera lungo l'intera estensione dell'episodio a costituire il contraltare scenico dei tentativi di convincimento avanzati da Cadmo e Tiresia nei confronti di Penteo¹³. Le argomentazioni razionalistiche e fisiologiche, eziologiche ed etimologiche di Tiresia in favore del nuovo dio trovano la loro sintesi e conclusione in una quadruplica richiesta rivolta direttamente al sovrano: Τε. τὸν θεὸν δ' ἐς γῆν δέχου καὶ σπένδε καὶ βάκχευε καὶ στέφου κάρα, "*Tiresia*: Accogli il dio in questa terra, compi le offerte, celebra i riti bacchici e incoronati il capo!" [*Ba.* 312-313].

L'articolazione delle quattro forme verbali all'imperativo scandisce un ideale percorso, suggerendo una *climax* che corrisponde alla crescente gradazione di coinvolgimento individuale di Penteo, dall'accettazione "politica" di Dioniso nella città di Tebe da parte del sovrano all'effettiva partecipazione alle cerimonie da parte dell'uomo e del devoto, un'adesione segnalata e riassunta dal conferimento dei sacri paramenti.

¹² Per una lettura comica della scena, *ex all.*, Seidensticker 1978; Basta Donzelli 2006.

¹³ Sulla ghirlanda d'edera e il tirso nelle *Baccanti*, tra drammaturgia, scena e metafora, *ex all.*, Kalke 1985.

Il riferimento alla ghirlanda fonda e recupera il proprio carattere metaforico dall'uso scenico dello specifico elemento di attrezzatura; a distanza di pochi versi, ancora, insistendo sul medesimo oggetto, Tiresia ribadisce lo scarto che differenzia la risposta sua e di Cadmo alle improrogabili esigenze divine rispetto all'empio e inopportuno dileggio di Penteo: Τε. ἐγὼ μὲν οὖν καὶ Κάδμος, ὃν σὺ διαγελαῖς, κισσῶι τ' ἐρεψόμεσθα καὶ χορεύσομεν, πολὺὰ ξυνωρίς, ἀλλ' ὅμως χορευτέον, “*Tiresia*: Io e Cadmo, di cui ridi, ci incoroneremo d'edera e danzeremo, due vecchi dai capelli bianchi, ma ugualmente è necessario che si danzi” [Ba. 322-324].

Il secondo tentativo di convincimento di Penteo è attuato direttamente dal vecchio sovrano di Tebe. Le sue argomentazioni insistono su questioni di “ragion di stato”: Cadmo invoca criteri di convenienza, implicando la possibilità di un'adesione puramente formale alle posizioni e alle richieste di Dioniso per salvaguardare l'autorità e il prestigio dinastici e paventando i rischi di un'aperta opposizione agli dèi, forte dell'atroce esempio offertogli dalla vicenda del proprio nipote Atteone, figlio di sua figlia Autonoe e cugino di Penteo, punito da Artemide con la morte per averle recato oltraggio. Anche in questo caso, la preghiera è conclusa da un riferimento alla ghirlanda d'edera, un approccio che specifici marcatori testuali permettono di visualizzare come non solo verbale e metaforico, bensì effettivamente fisico e scenicamente agito.

La risposta di Penteo non tarda ad arrivare, il giovane sovrano esprime il proprio categorico rifiuto ad accettare i consigli offertigli allontanando da sé la corona; questa è descritta come il mezzo concreto di trasmissione e di contagio del morbo dionisiaco, ancora una volta una descrizione sovvertita dei meccanismi figurali e rituali osservati finora nella diffusione per attributi del culto divino, processi di cui lo stesso Penteo subirà gli effetti nel prosieguo della tragedia: Κα. δεῦρό σου στέψω κάρα κισσῶι· μεθ' ἡμῶν τῶι θεῶι τιμὴν δίδου. | Πε. οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, μηδ' ἐξομόρξῃ μορῖαν τὴν σὴν ἐμοί; “*Cadmo*: Vieni qui, ti inghirlanderò la testa d'edera: rendi onore al dio insieme a noi! | *Penteo*: Ferma la mano! Va' a fare il baccante, non vorrai contagiarmi con la tua stessa pazzia?” [Ba. 341-344].

La condanna della presunta impostura bacchica da parte di Penteo si accompagna all'attuazione di provvedimenti coercitivi rivolti contro tutti gli esponenti coinvolti

nell'insurrezione in atto; un mandato di cattura è emesso nei confronti del sobillatore straniero, e misure punitive sono adottate contro lo stesso Tiresia, colpevole di aver esercitato la propria influenza sulle suggestionabili intenzioni di Cadmo. A essere presa di mira è così la sede oracolare dell'indovino, luogo verso il quale Penteo invia i propri attendenti allo scopo di distruggerlo:

Πε. στειχέτω τις ὡς τάχος, ἐλθὼν δὲ θάκουσ τοῦδ' ἴν' οἰωνοσκοπεῖ μοχλοῖς
τριαίνου κἀνάτρεψον ἔμπαλιν, ἄνω κάτω τὰ πάντα συγχέας ὁμοῦ, καὶ
στέμματ' ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθεες,

Penteo: Qualcuno si muova, presto, vada nel luogo da dove costui osserva il volo degli uccelli e lo scardini con sbarre: rivoltalo, rovescia sottosopra tutto quanto insieme, e quanto alle sacre bende, abbandonale ai venti e alle tempeste!

[Ba. 346-350]

La confutazione dell'autorevolezza del personaggio procede attraverso la manomissione dello spazio fisico nel quale essa si esplica, una spoliazione che include anche alcuni attributi facenti parte, plausibilmente, della tradizionale "divisa professionale" di Tiresia, deposta per rivestirsi dei nuovi paramenti richiesti dall'interpretazione dionisiaca. Il confronto tematico con il trattamento riservato alle insegne di Apollo, abbandonate da Cassandra nelle *Troiane* euripidee, autorizza a considerare l'intervento a distanza di Penteo in termini di effettiva svestizione, decostruzione e destituzione di uno dei tratti tipici che connotano l'identità dell'indovino.

La fine dell'episodio vede la scena sgombrarsi delle figure che l'hanno animata. All'ingresso di Penteo dentro la reggia segue l'ascesa al monte di Cadmo e Tiresia, fra le baccanti, una spedizione che trova adesso un'ulteriore motivazione, il tentativo di placare la collera divina sorta dall'atteggiamento refrattario del regnante. Questa prospettiva è indicata da Tiresia alla luce di quanto avvenuto e non già in forza delle proprie capacità mantiche, il cui materiale correlativo oggettivo è stato abolito e reso nullo. Il tirso ricorre un'ultima volta, menzionato attraverso una perifrasi che, scomponendolo nei suoi elementi costitutivi, giustifica il suo impiego quale concreto

ausilio per la deambulazione, strumento per la claudicante uscita dei due anziani personaggi, “deeply discouraged, and in their discouragement the Dionysiac illusion of youth (187 ff.) has abandoned them” [Dodds 1960, ad Ba. 363-365]. Ciò precede lo stasimo danzato e cantato dal Coro, determinando una “non sincronia” di gesti e movimenti – accompagnati presumibilmente dagli stessi elementi di attrezzatura, i tirsi – che risponde simmetricamente alla situazione occorsa nel passaggio tra la parodo e l’ingresso del baccante Tiresia nel primo episodio:

Τε. στείχωμεν ἡμεῖς, Κάδμε, κάξαιτώμεθα ὑπέρ τε τούτου καίπερ ὄντος ἀγρίου ὑπέρ τε πόλεως τὸν θεὸν μηδὲν νέον δρᾶν. ἀλλ’ ἔπου μοι κισσίνου βάρου μέτα, πειρῶ δ’ ἀνορθοῦν σῶμ’ ἐμόν, κάγω τὸ σόν. γέροντε δ’ αἰσχρὸν δύο πεσεῖν· ἴτω δ’ ὅμως· τῷ Βακχίῳ γὰρ τῷ Διὸς δουλευτέον. Πενθεὺς δ’ ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῆι μὲν οὐ λέγω, τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει.

Tiresia: Incamminiamoci, Cadmo; per il bene suo – sebbene sia selvaggio – e della città chiediamo al dio di non compiere nessun’azione nuova. Seguimi, col bastone d’edera, prova a sorreggere il mio corpo, così come io terrò dritto il tuo. Sarebbe vergognoso, se due vecchi cadessero. Accada ciò che deve accadere: è necessario servire Bacco, il figlio di Zeus. Che Penteo non rechi strazio alla tua dimora, Cadmo. Non parlo per profezie, mi fondo sulle azioni: è pazzo, e pronuncia pazzie.

[Ba. 360-369]

Preceduto da un stasimo nel quale il Coro commenta le insolenti e dissacranti posizioni espresse da Penteo nel corso del precedente episodio riaffermando l’assoluta preminenza e la più che giusta collocazione di Dioniso nel novero degli dèi – una posizione cui spettano onori e celebrazioni che si appropriano, per ipallage, degli attributi indossati e adoperati da officianti e devoti, Χο. παρὰ καλλιστεφάνοις εὐφορσύναις, “Coro: Nelle feste dalle belle corone” [Ba. 376-377]; Χο. κισσοφόροις δ’ ἐν θαλίαις, “Coro: Nei conviti ornati d’edera” [Ba. 383-384] –, il secondo episodio

porta sulla scena la prima occasione di confronto, fisico e dialogico, occorrente nella tragedia fra Penteo e lo Straniero¹⁴.

L'ingresso del dio prigioniero, catturato a seguito della battuta di caccia ordinata dal sovrano, è registrato dalle parole del servo di Penteo:

Θε. Πενθεῦ, πάρεσμεν τήνδ' ἄγραν ἠγρευκότες ἐφ' ἣν ἔπεμψας, οὐδ' ἄκρανθ' ὠρμήσαμεν. ὁ θῆρ δ' ὄδ' ἡμῖν πρᾶος οὐδ' ὑπέσπασεν φυγῆι πόδ', ἀλλ' ἔδωκεν οὐκ ἄκων χέρας, οὐκ ὠχρός, οὐδ' ἤλλαξεν οἰνωπὸν γένυν,

Servo: Eccoci, Penteo, abbiamo catturato la fiera per cui ci hai inviati, non ci siamo mossi invano. Costui – la belva – si è mostrato docile con noi, e non ha mosso il piede alla fuga: ha teso le mani spontaneamente, non è impallidito né ha mutato il color del vino del suo volto.

[Ba. 434-438 Diggle]

La battuta riportata torna nuovamente su alcune caratteristiche fisiognomiche del personaggio già notate da Penteo nel precedente episodio. L'indicazione riferita al colorito del volto, immutato e corrispondente alla sorprendente, sconcertante e divertita imperturbabilità mostrata dalla preda nonostante la palpabile tensione dello specifico frangente, traduce e recupera sul piano drammaturgico le potenzialità di un'apparente limitazione scenica, la fissità estetica propria di una prassi teatrale che prevede, da parte di tutti gli interpreti coinvolti nella rappresentazione, la recitazione in maschera¹⁵.

La risposta di Penteo da avvio a una scena il cui impianto, costruito su moduli non nuovi per Euripide (riconoscibili, ad esempio, anche nel secondo episodio dell'*Ifigenia in Tauride*), appare come la ripresa e la risposta del già trattato precedente eschileo degli *Edoni*. Lo stato di conservazione frammentario della tragedia in questione è parzialmente supplito, procedendo con cautela e in negativo,

¹⁴ Sulla dialettica dell'ospitalità nell'incontro/scontro fra Dioniso e Penteo, *ex all.*, Burnett 1970.

¹⁵ Sulla maschera (sorridente?) di Dioniso/Straniero nelle Baccanti, *ex all.*, Vernant 1985; Chaston 2010, 179-244.

dalle osservazioni scenico-drammaturgiche ricavabili dall'interrogatorio di Mnesiloco ad Agatone nelle *Tesmoforiazuse* aristofanee. La stratificazione che ne deriva, e che prevede dunque una citazione testuale – la battuta rivolta da Licurgo a Dioniso prigioniero – all'interno di un segmento paratragico che prende avvio e recupera proprio da questa le risorse, i temi e i motivi strutturali (stra)volti in commedia, pone le condizioni per un effettivo affiancamento di moduli e modelli tanto tragici quanto comici nell'elaborazione euripidea delle *Baccanti*.

Πε. μέθεσθε χειρῶν τοῦδ'· ἐν ἄρκυσιν γὰρ ὦν οὐκ ἔστιν οὕτως ὠκὺς ὥστε μ' ἐκφυγεῖν. ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε, ὡς ἐς γυναικάς, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει· πλόκαμός τε γάρ σου ταναὸς οὐ πάλης ὕπο, γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως· λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις, οὐχ ἡλίου βολαῖσιν ἀλλ' ὑπὸ σκιάς τὴν Ἀφροδίτην καλλονῆι θηρώμενος.

Penteo: Liberategli le mani! È in trappola, ormai, e non sarà tanto veloce da sfuggirmi. Il tuo corpo non è certo privo di bellezza, straniero, almeno per le donne; per loro, certo, sei giunto a Tebe. I tuoi riccioli sono lunghi e portati sciolti, non certo adatti alla lotta in palestra, scendono fin sulle guance, intrisi di desiderio. Mantieni chiara la tua pelle per un fine ben preciso, tendi agguati ad Afrodite con la tua bellezza riparato all'ombra, non esposto ai raggi del sole.

[Ba. 451-459]

L'attenzione di Penteo, fortemente erotizzata, si concentra sull'aspetto dello Straniero. La descrizione del sovrano si sofferma su alcuni elementi – incarnato, capigliatura – che compongono un ritratto estetico costruito intorno alle categorie di lusso, mollezza, esotismo e ricercatezza; questi ben corrispondono alla connotazione androgina già riferita da Penteo al personaggio. La bellezza dello Straniero, ossia il risultato di un'intenzionale cura cosmetica, ancora, pur rilevata da Penteo è da questi rapportata a canoni di avvenenza più propriamente femminili che maschili; ciò è in linea, secondo l'errata opinione di Penteo, con il motivo della venuta dello Straniero, suscitare l'attrazione fisica ed erotica delle donne tebane. Dei capelli del prigioniero, in particolare, Penteo critica l'assenza di acconciatura più che la loro effettiva

lunghezza: una mancanza di compostezza funzionale, come già visto, alle esigenze rituali e coreografiche delle pratiche bacchiche, e ancora l'immediata, visiva traduzione del loro carattere volutamente incontrollato e apparentemente sovversivo rispetto a un ordine costituito, sia esso politico, religioso o ancora estetico, interpretata però da Penteo sempre in relazione agli scopi di seduzione che questi attribuisce al prigioniero. Così Roux:

Penthée reproche à Dionysos non pas d'avoir les cheveux longs, mais de les porter flottants, les boucles dénouées tombant le long de ses joues [...]. La coiffure de Penthée diffère de celle de Dionysos en ceci que le prince porte ses cheveux longs tressés et relevés autour de la tête, en aristocrate qui pratique le sport et la lutte, tandis que le jeune dieu les porte tombant et dénoués, parce qu'il est un bacchant, prêt à célébrer la danse dionysiaque [...]. Mais Penthée méconnaît cette explication rituelle : il s'imagine que le bacchant veut faire étalage de ses belles boucles pour susciter le désir.

[Roux 1972, ad 455-456]

Sorprende, nella scena, l'assenza di qualunque registrazione verbale/testuale circa i capi d'abbigliamento indossati dallo Straniero, una marca di estraneità costumistica su cui plausibilmente si fondava, stando ai frammenti pervenuti, il confronto fra Dioniso e Licurgo negli *Edoni* di Eschilo. Le informazioni ricavabili da altri luoghi drammaturgici, in particolare comici, precedentemente analizzati indicano quale capo privilegiato per il personaggio teatrale di Dioniso il κροκωτός, la veste lunga color zafferano; questa è indossata, fra gli altri, nelle *Rane* aristofanee, e ancora ricorre nelle *Tesmofoiazuse* per Agatone, λευκός come lo Straniero [*Thesm.* 191], e Mnesiloco. L'assenza di precisi marcatori che illustrino le caratteristiche tipologiche e cromatiche del costume dello Straniero, in ogni caso, rende l'estensione del κροκωτός al corredo scenico delle *Baccanti* puramente congetturale, sia pur possibile e non priva di suggestive implicazioni.

L'interrogatorio di Penteo allo Straniero prosegue concentrandosi sulla provenienza geografica, sulla stirpe del prigioniero e sul nuovo culto da questi introdotto. Dioniso, sotto mentite spoglie, risponde alle incalzanti questioni sollevate dal suo interlocutore riaffermando la propria divinità, derivata dal connubio intercorso

fra Zeus e Semele, e si mostra reticente alle pressanti richieste rivoltegli dal sovrano, curioso di conoscere i dettagli di cerimonie e rituali preclusi a quanti non sono stati iniziati al dionisismo.

L'intera scena è pervasa del carattere enigmatico di Dioniso, le affermazioni dello Straniero, volutamente ambigue, dichiarano costantemente la vera identità di quest'ultimo, sfuggente e non riconosciuta ancorché camuffata con un travestimento che fonde insieme e rende indistinguibili l'"interprete" dal suo "personaggio". In questo senso, le modalità di consegna dei riti segreti da parte del dio al suo sacerdote e rappresentante, una trasmissione di conoscenza derivata dall'istaurarsi di un "faccia a faccia" tra Dioniso e lo Straniero, Δι. ὁρῶν ὁρῶντα, "*Dioniso*: Guardandolo mentre mi guardava" [Ba. 470], riproduce le dinamiche del confronto scenico che contrappongono, avvicinano e distanziano nello stesso tempo il prigioniero da Penteo.

Il sovrano appare così affetto da una condizione di sacrilega cecità, pur manifestando i primi sintomi di un'ossessione della visione, una sindrome che, aggravata dall'intervento diretto e dannoso di Dioniso, accompagnerà e condiziona le scelte e le azioni compiute dal personaggio fino alle più estreme e irreparabili conseguenze¹⁶. Primo oggetto della distorta messa a fuoco di Penteo è costituito dalle vere sembianze di Dioniso; la vaga risposta dello Straniero insiste sulla fluidità e sul potenziale metamorfico del dio, due caratteristiche che trovano la loro immediata manifestazione proprio nella figura del prigioniero: Πε. ὁ θεός, ὁρᾶν γὰρ φηίς σαφῶς, ποῖός τις ἦν; | Δι. ὁποῖός ἦθελ'· οὐκ ἐγὼ 'τασσον τόδε, "*Penteo*: E questo dio, che dici di aver visto chiaramente, com'era? | *Dioniso*: Come voleva lui; non ero certo io a dettare ordini su questo" [Ba. 477-478].

Penteo, irritato dal confronto, dà sfoggio della propria autorità avanzando una serie di minacce ai danni dell'integrità fisica dello Straniero, conscio della componente estetica e strumentale richiesta dall'adesione al dionisismo e intenzionato a intervenire attraverso il sovvertimento e la manomissione dei suoi concreti mezzi di espressione e diffusione:

¹⁶ Sulla semantica della vista e della visione nelle *Baccanti*, ex all., Gregory 1985; Rizzini 2007.

Δι. εἶφ' ὅτι παθεῖν δεῖ· τί με τὸ δεινὸν ἐργάσει; | Πε. πρῶτον μὲν ἄβρὸν
βόστρυχον τεμῶ σέθεν. | Δι. ἱερὸς ὁ πλόκαμος· τῷ θεῷ δ' αὐτὸν τρέφω. |
Πε. ἔπειτα θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν. | Δι. αὐτός μ' ἀφαιροῦ· τόνδε
Διονύσου φορῶ.

Dioniso: Dimmi che cosa devo subire: che cosa vuoi farmi, di terribile? |
Penteo: Per prima cosa ti taglierò il ricciolo delicato. | *Dioniso*: I miei
capelli sono sacri: li lascio crescere per il dio. | *Penteo*: Poi consegnami
questo tirso, via dalle tue mani. | *Dioniso*: Privamene tu stesso: questo tirso
che porto è di Dioniso.

[Ba. 492-496]

Il primo obiettivo di Penteo è costituito dalla capigliatura dello Straniero. Due sono le implicazioni del taglio dei capelli, la vanificazione del potere di seduzione esercitato dal prigioniero sulle donne attraverso la propria chioma, a cui si somma la destituzione del suo ruolo di guida delle baccanti. Tagliando i capelli sacri a Dioniso, Penteo così abolirebbe la consacrazione al dio del suo sacerdote, privandolo di uno dei tratti necessari alla pratica rituale e impedendogli di compiere gli schemi coreografici richiesti dalle cerimonie. Così Roux:

La menace est d'autant plus grave que couper la chevelure d'un bacchant, c'est le mettre dans l'impossibilité d'accomplir tous les rites de la danse bacchique [...]. La chevelure du bacchant n'a pas à être détachée de lui pour être consacrée : elle est l'instrument indispensable pour l'exécution de certaines figures rituelles de la danse bacchique, et de ce seul fait reçoit un caractère sacré.

[Roux 1972, ad Ba. 493-494]

Su un'analogia lunghezza d'onda si pone la seconda punizione minacciata da Penteo, la sottrazione del tirso dello Straniero, “avec la longue chevelure, le principal symbole de la danse dionysiaque et de ses extases” [Roux 1972, ad Ba. 495-496]. In rapporto allo specifico *locus* testuale, per Ba. 496 si è preferito conservare la lezione tramandata dai testimoni manoscritti della tragedia, τόνδε Διονύσου φορῶ, rispetto

alla congettura suggerita da Collmann e accolta da Diggle nella sua edizione, τόνδε Διονύσῳ φορῶ. Il mantenimento del genitivo possessivo “with predicative force – ‘this wand I carry is the god’s’ (and therefore not mine to give)” [Dodds 1960, *ad Ba.* 493-497] in luogo di una variazione morfologica che riproduce la sintassi della dedizione al dio della capigliatura, attribuisce al concreto elemento di attrezzatura scenica carattere autentico e rivelatore dell’altrettanto autentica identità del suo portatore, travestito da se stesso. Tale soluzione, ancora, si lega con il prosieguo della scena, come argomentato da Di Benedetto:

Con la lezione tradita si spiega meglio anche il nesso con il v. 497. Dal momento che – è questo il pensiero sotteso – il tirso non è tuo [*sc.* dello Straniero] e ci sono doveri di custodia nei confronti del proprietario, io [*sc.* Penteo] mi faccio carico di questa tua esigenza, e poiché tu non te ne vuoi staccare, il tirso lo custodirò al meglio, tenendo sotto custodia la tua persona.

[Di Benedetto 2004, *ad Ba.* 496-497]

La commutazione della pena da fisico oltraggio e maltrattamento a detenzione giunge al termine di un agone verbale fra due (tre) opposti contendenti, armati rispettivamente di conoscenza (lo Straniero/Dioniso) e autorità (Penteo). L’imprigionamento dello Straniero presso le scuderie del palazzo di Penteo, integro e in possesso di tutti gli attributi necessari alla danza – una sinistra condizione in cui si può leggere un’anticipazione prefigurata del miracolo del terremoto, come di seguito approfondito – pone così fine al secondo episodio, dopo che un’altra volta ancora il dialogo ha rilevato esplicitamente l’effettiva presenza divina sulla scena insieme con l’ostinata, offensiva incapacità di Penteo di scorgerla:

Πε. εἰρκταῖσί τ' ἔνδον σῶμα σὸν φυλάζομεν. | Δι. λύσει μ' ὁ δαίμων αὐτός, ὅταν ἐγὼ θέλω. | Πε. ὅταν γε καλέσης αὐτὸν ἐν βάκχαις σταθείς. | Δι. καὶ νῦν ἂ πάσχω πλησίον παρὼν ὄραϊ. | Πε. καὶ ποῦ 'στιν; οὐ γὰρ φανερὸς ὄμμασίν γ' ἐμοῖς. | Δι. παρ' ἐμοί· σὺ δ' ἄσεβῆς αὐτὸς ὢν οὐκ εἰσορᾷς. | [...] | Πε. χώρει· καθείρξατ' αὐτὸν ἰππικαῖς πέλας φάτναισιν, ὡς ἂν σκότιον εἰσορᾷ κνέφας. ἐκεῖ χόρευε· τάσδε δ' ἄς ἄγων πάρει κακῶν συνεργοὺς ἢ διεμπολήσομεν ἢ χεῖρα δούπου τοῦδε καὶ βύρσης κτύπου

παύσας ἐφ' ἰστοῖς δμωίδας κεκτήσομαι. | Δι. στείχοιμ' ἄν· ὅτι γὰρ μὴ
 χρεῶν οὔτοι χρεῶν παθεῖν. ἀτὰρ τοι τῶνδ' ἄποιν' ὑβρισμάτων μέτεισι
 Διόνυσός σ', ὄν οὐκ εἶναι λέγεις· ἡμᾶς γὰρ ἀδικῶν κείνον ἐς δεσμοὺς
 ἄγεις.

Penteo: Al chiuso, dentro le prigioni, sorveglierò la tua persona. | *Dioniso*:
 Sarà proprio il dio a liberarmi, quando io lo vorrò. | *Penteo*: Sicuro!
 Quando lo chiamerai, ritto in mezzo alle baccanti... | *Dioniso*: Eppure
 anche adesso è qui, vicino, e vede le pene che mi arrechi. | *Penteo*: E
 dov'è? Nulla si mostra ai miei occhi... | *Dioniso*: È accanto a me: tu non lo
 vedi perché sei empio. | ... | *Penteo*: Va' via! Rinchiudetelo qui vicino,
 nelle scuderie, cosicché non veda altro che tenebra e oscurità... Danza
 pure, laggiù! E quanto a queste donne che hai condotto con te, complici
 dei tuoi misfatti, le venderemo oppure, una volta fatto cessare questo
 strepito di mani e il frastuono del timpano, le terrò come schiave, al lavoro
 sui miei telai. | *Dioniso*: Vado. Ma non devo subire ciò che non è
 necessario che io subisca: Dioniso, colui del quale tu neghi l'esistenza, ti
 chiederà conto di questi oltraggi: ti comporti ingiustamente con noi, ma è
 lui che conduci via in catene.

[Ba. 497-518]

Prima di entrare all'interno della reggia, Penteo estende la condanna dello Straniero allo stuolo di sue seguaci, ossia ai membri del Coro. Le baccanti di Lidia sono così minacciate di subire un'analoga privazione degli attributi dionisiaci, nel caso specifico il timpano, una destituzione accompagnata dal reintegro coatto entro ranghi e occupazioni che più si addicono ai ruoli tradizionalmente rivestiti dalle donne, quali la confezione del tessuto, e dalla conseguente imposizione forzata di nuovi, altri "attributi", il telaio e la spola. Tale tentativo di contenimento dei sommovimenti anarchici in atto a Tebe si pone come una replicazione sovvertita dei modi di conversione dionisiaca attuati dal dio nei confronti delle menadi tebane evocati nella parodo, Xo. ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων, "Coro: Via dalle spole, lontane dai telai" [Ba. 118 Diggle], e in seguito formularmente confermati da Agave nell'esodo, Αγ. παρ' ἰστοῖς ἐκλιποῦσα κερκίδας, "Agave: Ho lasciato le spole accanto

ai telai” [Ba. 1236 Diggle], un’operazione che segnala nuovamente la pericolosità di Penteo, nemico del nuovo dio sopraggiunto e capace di ritorcere contro di questi le sue stesse armi.

Il riferimento al timpano e al battere le mani, inoltre, quest’ultimo accompagnato da un dimostrativo deittico come marcatore di scenicità, suggerisce il probabile impiego attivo dello strumento musicale per il tappeto sonoro che accompagna il nuovo imprigionamento e la conseguente uscita di scena dello Straniero, un sottofondo che media tra la fine dell’episodio e l’attacco del successivo stasimo.

Il terzo episodio delle *Baccanti* emerge come fulcro e cardine di una tragedia descrivibile come un dittico, l’avvento di Dioniso e delle baccanti a Tebe e la risposta di Cadmo, Tiresia e Penteo cedono il passo alla messa in opera della punizione voluta dal dio contro quest’ultimo, colpevole di voler insistere ciecamente nell’ostacolarlo. È a partire proprio dal terzo episodio che i riferimenti metateatrali, rintracciati per spie lessicali, scelte drammaturgiche e corrispondenti situazioni sceniche registrano un deciso incremento qualitativo e quantitativo, primario nell’economia generale della rappresentazione¹⁷. Ciò avviene in corrispondenza di un leggibile intervento euripideo sulla struttura stessa della tragedia e delle tragedie: per dirla con Di Benedetto, è nel terzo episodio che “Euripide ripercorre lo sviluppo della forma tragica, inventa una sorta di linea metateatrale che il grande tragico è in grado di sottendere alla vicenda vera e propria. E non sembra casuale che protagonista di tutta questa parte sia proprio – come personaggio tragico – Dioniso” [Di Benedetto 2004, 112].

Proseguendo nella propria analisi, lo studioso identifica e definisce correttamente il terzo episodio come il “modulo stravolto”, individuando in esso cellule fondamentali la cui articolazione corrisponde uno dei tipici svolgimenti finali degli intrecci tragici: “1) Un messaggero (o un personaggio che fa le funzioni di messaggero) riferisce a colui che detiene il potere (= sovrano) un evento che

¹⁷ Sul metateatro nelle *Baccanti*, *ex all.*, Foley 1980; Segal 1982, 215-271; Bierl 1991; Dobrov 2001, 70-88.

sorprende il sovrano ed è per lui spiacevole. 2) Il sovrano reagisce esprimendo il proposito di intervenire. 3) Il progetto di intervento del sovrano viene bloccato dal *deus ex machina* e la tragedia si avvia alla fine” [Di Benedetto 2004, 112].

L’operazione euripidea condotta sul terzo episodio delle *Baccanti*, in tal senso, approssima tale scansione, introducendo nel contempo sottili ma forti segnali di scarto e di disturbo. Fra questi, spicca il trattamento riservato alla presenza divina, Dioniso infatti non si pone *ex machina* ma persiste nel suo travestimento da Straniero. È proprio sul filo del travestimento che Euripide realizza, in un certo senso, sì la fine della tragedia delle baccanti, ma saldando a essa, e senza soluzione di continuità, una nuova *pièce* teatrale, tragica e comica, macabra e grottesca: il fatale dramma di Penteo, un *play within the play* concepito, allestito e diretto da Dioniso.

Al passaggio graduale, condotto sulla scia dei timpani, tra il secondo episodio e il secondo stasimo, un pianto del Coro che lamenta le offese subite in terra tebana – Xo. σὺ δέ μ', ὦ μάκαιρα Δίρκα, στεφανηφόρους ἀπωθῆι θιάσους ἔχουσιν ἐν σοί, “Coro: E tu, Dirce beata, mi respingi, ora che ho recato presso di te i tiasi ornati di ghirlande” [Ba. 530-532] – e invoca l’intervento del dio, che “agiti il proprio tirso d’oro” contro il “gigante” Penteo, corrisponde un’altrettanto sfumato stacco con il terzo episodio, realizzato attraverso un segmento in dialogo lirico. Questo momento, insieme con alcune battute in trimetri successive, rappresenta una delle due occasioni di interazione e corresponsione diretta fra le baccanti di Lidia e Dioniso (pura voce fuori scena, dall’interno del palazzo di Penteo)/lo Straniero (sfuggito alla prigionia e nuovamente sulla scena), senza che ciò comporti la sovrapposizione fra le due figure e il riconoscimento della vera identità divina del personaggio, e corrisponde alla scena di terremoto che sconvolge la dimora regale¹⁸.

Un’analisi delle risorse drammaturgiche impiegate nella descrizione del sisma permette di includere anche questo avvenimento nella trattazione riservata agli attributi dionisiaci in azione nella tragedia. La connotazione bacchica della scossa ricorre possibilmente già in un frammento degli *Edoni* di Eschilo, ἐνθουσιᾶ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη, “la dimora è invasata, il palazzo baccheggia” [F 58*.1 Radt], e non

¹⁸ Sul miracolo del palazzo, fra testo e scena, *ex all.*, Fischer 1992.

costituisce una novità nell'ambito della produzione euripidea: in simili termini, infatti, nell'*Eretteo* il Coro rapporta il sisma scagliato da Poseidone contro la rocca dell'Acropoli all'inconsulto impeto che contraddistingue quanti celebrano Dioniso – βακχεύων [F 370.54 Kannicht]. L'occorrenza di questo *topos* nelle *Baccanti* dialoga con alcune delle considerazioni drammaturgiche finora avanzate e di seguito richiamate in sintesi, consentendo una plausibile restituzione dello specifico frangente che chiama in causa, nell'allestimento, risorse essenzialmente coreografiche e acustiche, efficaci al di là di ipotetici e problematici riscontri a carattere scenotecnico.

Come già affermato, Dioniso/lo Straniero, penetrato oltre la facciata scenica, si trova all'interno del palazzo reale di Penteo, visibile testa di ponte dell'intera città di Tebe, a più riprese apostrofata in termini personificati, invitata ad accogliere l'ingresso del nuovo dio e a indossare, al pari delle sue seguaci, i sacri paramenti previsti dal culto. Lo Straniero, non privato dei propri attributi, è stato sfidato dal suo sarcastico aguzzino a danzare i riti nell'oscurità della sua prigionia. Altrove impiegate per le evoluzioni orchestriche dionisiache, e adoperate per descrivere gesti e movimenti compiuti con il sacro strumentario, in tal senso, le scelte lessicali adoperate da Dioniso e dal Coro sono testimoni del fatto che il dio ha effettivamente accettato il provocatorio invito alla danza rivoltagli da Penteo. Dioniso conduce così un sisma che, richiamato e personificato, mette in moto e agita nella frenesia bacchica tutte le menadi presenti sulla scena, dal Coro alla dimora stessa: Δι. <σεῖε> πέδον χθονός, Ἔννοσι πότνια. | Χο. ἄ ἄ, τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν. ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα, “*Dioniso*: Scuoti le radici della terra, Signora del Terremoto! | *Coro*: Ah! Ah! Presto la reggia di Penteo sarà scossa dai crolli. Dioniso è nella casa!” [Ba. 585-589].

La corrispondenza coreutico-architettonica procede dalla scossa al crollo. Trasposta materialmente nella reclusione di Dioniso, tanto la reggia di Penteo quanto il Coro di baccanti condividono la condizione di dinamico *enthusiasmos* divino, un momento di invasamento parossistico culminante nell'unico esito possibile, la rovinosa caduta al suolo:

Χο. δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ σώματα, μαινάδες· ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω
κάτω τιθεῖς ἔπεισι μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος,

Coro: Gettate a terra, gettate i corpi tremanti, menadi! Il signore si abbatte contro questa casa, in su e in giù la sconvolge, il figlio di Zeus.

[Ba. 600-603]

Δι. βάρβαροι γυναῖκες, οὕτως ἐκπεπληγμένοι φόβωι πρὸς πέδωι πεπτώκατ'; ἦισθεσθ', ὡς ἔοικε, Βακχίου διατινάξαντος †δῶμα Πενθέως· ἀλλ' ἐξάνιστατε† σῶμα καὶ θαρσεῖτε σαρκὸς ἐξαιμείψασαι τρόμον,

Dioniso: Donne straniere, siete state colte da paura tanto da gettarvi a terra? Avete sentito – così sembra – che Bacco sconvolgeva †la dimora di Penteo. Rialzate† i corpi, riprendete coraggio, scacciate il tremore dalle carni.

[Ba. 604-607]

Δι. ἐν δὲ τῶιδε τῶι χρόνῳι ἀνετίναξ' ἐλθὼν ὁ Βάκχος δῶμα

Dioniso: E fu a questo punto che giunse Dioniso e scosse la casa.

[Ba. 622-623]

Quanto al possibile intervento di componenti acustiche a sostegno di un tale tentativo di ricostruzione mimica e coreografica, un nuovo ricorso al timpano, fra le mani dei coreuti, costituisce l'ipotesi più accreditata. Non irrilevante, in tal proposito, sembra un altro confronto con i frammenti eschilei degli *Edoni*, dove il “suono terribile del timpano” è descritto “come tuono sotterraneo”, una connotazione che insiste sulle note gravi e sul rimbombo dello strumento, offrendo stringenti affinità con le sonorità tipiche dei sommovimenti tellurici, τυπάνου δ' εἰκῶν, ὥσθ' ὑπογαίου βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς [F. 57.10-11 Radt].

Evaso dal suo stato di prigionia e nuovamente calatosi nel ruolo dello Straniero, rientrato in scena Dioniso racconta alle sue seguaci lidie gli avvenimenti occorsi all'interno della reggia. Il resoconto insiste sulle prerogative del personaggio divino, estese sui domini dell'inganno e dell'ipnosi, della moltiplicazione e della

metamorfosi¹⁹, offrendo una narrazione delle “prove generali” del folle accecamento che Penteo subirà a breve, punito per aver manifestato disinvolta e oltraggiosa cecità davanti a Dioniso. Dalle sue parole si apprende come il sovrano si sia sforzato di assicurare alla greppia con lacci e catene non già lo Straniero, bensì un toro; ancora, come durante il terremoto, Bromio abbia materializzato un simulacro inconsistente a immagine e somiglianza del prigioniero, un’apparizione contro cui Penteo ha rivolto fino allo stremo la propria vana ostilità, un’azione che recupera quale correlativo oggettivo e corrispondente attributo un’arma tanto potenzialmente offensiva quanto inconcludente nei suoi effetti:

Δι. ὡς ἐμοῦ πεφευγότες ἴεται ξίφος κελαινὸν ἀρπάσας δόμων ἔσω. καίθ' ὁ Βρόμιος, ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω, φάσμι' ἐποίησεν κατ' αὐλήν· ὁ δ' ἐπὶ τοῦθ' ὠρμημένος ἤισσε κἀκέντει φαεννὸν <αἰθέρ'>, ὡς σφάζων ἐμέ.
[...] κόπου δ' ὕπο διαμεθεὶς ξίφος παρῆται·

Dioniso: Pensando che fossi fuggito, si slancia [*sc.* Penteo] dentro la casa, afferrata una nera spada. E allora Bromio – così a me è apparso, dico quanto mi è sembrato – creò un fantasma all’interno dell’atrio; contro di questo lui balza e si avventa, e trafiggeva l’aria luminosa come se sgozzasse me ... si accascia, stremato dalla fatica, e abbandona la spada.

[*Ba.* 627-635]

Sopraggiunto sulla scena, Penteo è sorpreso dalla presenza del fuggitivo. Il successivo momento di confronto fra i due personaggi è smorzato dall’annuncio dell’ingresso di un pastore, registrato e introdotto da Dioniso stesso, gradualmente sempre più padrone e artefice dello svolgimento della vicenda; questi è disceso dal Citerone come messaggero degli straordinari avvenimenti lì accaduti. La lunga *rhexis* pronunciata dal personaggio contiene la prima, estesa presentazione riservata alle baccanti tebane, una narrazione profondamente e diametralmente dissonante rispetto al torbido immaginario etilico ed erotico che continua a pervadere la bramosia e la curiosità di Penteo. Il pastore descrive le attività dei tre tiasi, cori femminili guidati da

¹⁹ Sul controllo di Dioniso su travestimento e metamorfosi nelle *Baccanti, ex all.*, Auger 1983.

Agave, Ino e Autonoe, colte nel passaggio dal sonno alla veglia, da un controllato abbandono a un'operosità insieme rituale e femminile:

Αγ. ἡ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις σταθεῖσα βάκχαις ἐξ ὕπνου κινεῖν δέμας, μυκῆμαθ' ὡς ἤκουσε κεροφόρων βοῶν. αἱ δ' ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων ὕπνον ἀνῆιξαν ὀρθαί, θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίας, νέαι παλαιαὶ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες. καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὄσαισιν ἀμμάτων σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς ὄφρσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν. [...] ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους στεφάνους δρυὸς τε μίλακός τ' ἀνθροφόρου. θύρσον δὲ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἐς πέτραν, ὅθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτὶς· ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἐς πέδον καθῆκε γῆς καὶ τῆιδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός· [...] ἐκ δὲ κισσίνων θύρσων γλυκεῖαι μέλιτος ἔσταζον ῥοαί. ὥστ', εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε.

Messaggero: Non appena ebbe udito i muggiti dei buoi cornuti, tua madre alzò un grido, ritta in mezzo alle baccanti, per smuovere i loro corpi dal sonno. Quelle, allontanato il sonno profondo dagli occhi, si levarono in piedi – meraviglia di compostezza a vedersi – giovani, anziane, vergini non ancora aggregate. E per prima cosa sciolsero i capelli sulle spalle, e sistemarono le nebridi, quelle a cui si erano sciolti i nodi dei legami, e cinsero le pelli marezzate con serpenti che lambivano le loro gote ... posero sul capo ghirlande d'edera, di quescia e di smilace fiorito. Preso il tirso, una lo batté sulla roccia, e da questa scaturì un fiotto d'acqua fresca; Un'altra conficcò sul suolo la ferula, e lì il dio fece zampillare una sorgente di vino ... dai tirsi adorni d'edera stillavano dolci fiotti di miele. Così, se tu fossi stato lì e avessi visto queste cose, al dio a cui ora muovi rimproveri avresti rivolto preghiere.

[Ba. 689-713]

Emergono, nella descrizione delle cure cosmetiche cui si dedicano le menadi appena risvegliate, l'interferenza e la rilevante commistione di aspetti militari e muliebri, due categorie risolte dall'adesione delle donne al dionisismo e convergenti in polisemia nelle possibili accezioni di εὐκοσμία "orderly behaviour, good conduct,

decency” [LSJ, *sub voce*]²⁰. La ricerca di adeguatezza e conformità che impegna le baccanti procede per direttrici opposte rispetto ai canoni usuali, e prevede così l’atto di slegare e liberare le chiome, acconciate e raccolte per il riposo notturno; le operazioni di toeletta, ancora, prevedono di rivolgere particolari attenzioni alla sistemazione di indumenti e accessori, un processo che riecheggia la vestizione dei guerrieri dell’epopea [DI Benedetto 2004, *ad Ba.* 680 ss.] e che conferisce alla scena, mansueta e pacifica, la possibilità di un repentino volgersi verso il pericolo e la minaccia.

Il carattere miracoloso, quieto e pronto a tendersi e incrinarsi della preparazione delle baccanti traspare dalla ferina disinvoltura di cui le donne danno prova adoperando i serpenti come accessorio a completamento del loro vestiario, e ancora è riflesso nei magici poteri trofici che scaturiscono dai loro tirsi. Proprio l’impiego duplice di questo attributo, ora sacro strumento ora arma da battaglia, segnala l’improvvisa trasformazione del tiaso in esercito. Le donne, sorprese dal pastore e dai suoi compagni, si avventano contro le mandrie e attaccano quanti abitano sul Citerone:

Αγ. αἰ δὲ τὴν τεταγμένην ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα, Ἴακχον ἀθρόωι στόματι τὸν Διὸς γόνον Βρόμιον καλοῦσαι· [...] ἡ δ' ἀνεβόησεν· Ὡ δρομάδες ἐμαὶ κύνες, θηρώμεθ' ἀνδρῶν τῶνδ' ὕπ'· ἀλλ' ἔπεσθέ μοι, ἔπεσθε θύρσοις διὰ χερῶν ὀπλισμένοι.

Messaggero: Queste, al momento stabilito, muovevano il tirso per la cerimonia bacchica, invocando a una sola voce Bromio, il figlio di Zeus, con il nome di Iacco ... lei [*scil.* Agave] gridò: “Mie cagne veloci, siamo braccate da questi uomini; seguitemi, seguitemi con le mani armate dei tirsi!”.

[*Ba.* 723-733]

L’immediatezza di questo inaspettato mutamento di registro e dell’esplosione della furia aggressiva delle menadi è segnalata dal messaggero riprendendo *in*

²⁰ Sull’argomento, *ex all.*, Gold 1977.

variatione la medesima formula adoperata per descrivere la precedente, ordinata e composta meraviglia. Il nuovo “spettacolo”, altrettanto inusuale quanto il precedente, prevede l’invulnerabilità delle baccanti ai colpi sferrati dai loro avversari, da cui l’inutilità delle armi convenzionali già notata a proposito di Penteo e del fantasma d’aria; per converso tirsi all’apparenza innocui, branditi dalle donne e sospinti dal dio, si rivelano efficaci strumenti d’offesa:

Αγ. οὔπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν, ἄναξ· τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἤμασσε
 λογχωτὸν βέλος, οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος <—x—v—>, κεῖναι δὲ θύρσους
 ἐξανιεῖσαι χερῶν ἐτραυμάτιζον κάπενώτιζον φυγῆι γυναῖκες ἄνδρας οὐκ
 ἄνευ θεῶν τινος.

Messaggero: Allora accadde uno spettacolo terribile a vedersi, signore: a costoro non si macchiava di sangue la lancia acuminata, né il bronzo né il ferro <...>, quelle invece, scagliando i tirsi dalle mani, li ferivano e li costringevano alla fuga, le donne gli uomini, non senza l’intervento di un qualche dio.

[Ba. 760-764]

Il rovinoso e sostanziale sovvertimento di ruoli e generi implicato dall’esito dello scontro occorso fra baccanti e pastori conduce Penteo a irrigidirsi sempre più entro le proprie chiusure e posizioni. Il sovrano si mostra così nelle vesti di condottiero bellicoso, impaziente di riaffermare la propria autorità rispondendo all’affronto con un ingente, dettagliatissimo dispiegamento di forze e armamenti. La vanagloria di un tale epico sfoggio di potenza è incrinata dalle parole dello Straniero, nei panni di fidato consigliere di guerra, il quale instilla il dubbio racciordando, in termini altrettanto epici, sconfitta a disonore nella prefigurazione di una lotta che, pur non compiuta ad armi pari, paradossalmente favorisce quante sembrano solo apparentemente svantaggiate:

Πε. κέλευε πάντας ἀσπιδηφόρους ἵππων τ' ἀπαντᾶν ταχυπόδων ἐπεμβάτας
 πέλτας θ' ὅσοι πάλλουσι καὶ τόξων χερὶ ψάλλουσι νευράς, ὡς
 ἐπιστρατεύσομεν βάκχαισιν·

Penteo: Chiama a raccolta tutti coloro che portano gli scudi, quanti cavalcano destrieri dagli zoccoli veloci, coloro che agitano gli scudi leggeri e quanti ancora fanno vibrare tra le mani le corde degli archi: muoveremo un esercito, in guerra contro le baccanti.

[Ba. 781-785]

Δι. φεύξεσθε πάντες· καὶ τόδ' αἰσχρόν, ἀσπίδας θύρσοισι βάκχας ἐκτρέπειν χαλκηλάτους,

Dioniso: Sarete tutti quanti messi in fuga; cosa vergognosa, volgere indietro gli scudi di bronzo contro i tirsi delle baccanti.

[Ba. 798-799]

Lo Straniero si fa così portavoce di una nuova iniziativa. L'alternativa proposta, in accordo con Dioniso, segnala in maniera inequivocabile il progressivo, inevitabile passaggio di consegne da Penteo, gradualmente privato della capacità di esercitare il controllo sulle proprie decisioni e azioni, al dio:

Δι. ὦ τᾶν, ἔτ' ἔστιν εὖ καταστῆσαι τάδε. | Πε. τί δρῶντα; δουλεύοντα δουλείαις ἐμαῖς; | Δι. ἐγὼ γυναῖκας δεῦρ' ὄπλων ἄξω δίχα. | Πε. οἴμοι· τόδ' ἤδη δόλιον ἐς ἐμὲ μηχανᾶι. | Δι. ποῖόν τι, σῶσαί σ' εἰ θέλω τέχναις ἐμαῖς; | Πε. ξυνέθεσθε κοινῇι τάδ', ἵνα βακχεύητ' ἀεὶ. | Δι. καὶ μὴν ξυνεθέμην τοῦτό γ', ἴσθι, τῶι θεῶι. | Πε. ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὄπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων.

Dioniso: Mio caro, si può ancora rimediare bene a questa faccenda. |

Penteo: Agendo in che modo? Diventando schiavo delle mie schiave? |

Dioniso: Io stesso condurrò qui le donne, senza ricorrere alle armi. |

Penteo: Ohimè: già ordisci un tranello a mio danno! | *Dioniso*: Di che tipo?

Voglio salvarti con le mie stesse arti. | *Penteo*: State tramando insieme

questo complotto, per continuare a celebrare per sempre i riti bacchici. |

Dioniso: E invece sappi che ho escogitato questo d'accordo col dio |

Penteo: Portatemi qui le armi, tu smettila di parlare!

[Ba. 802-809]

Il dialogo, volutamente ambiguo, vede il sovrano combattuto fra la strenua resistenza e il totale abbandono al potere affabulatorio del suo consigliere. Penteo si dimostra consapevole del rischio che comporterebbe accordare piena fiducia ai propositi di colui che, da nemico qual era, si presenta adesso come alleato, uno sprazzo di lucidità che rende ancora più devastanti gli effetti del suo successivo, completo assoggettamento al volere di Dioniso.

In questo senso, è interessante rilevare come alcune scelte lessicali sembrano prefigurare lo sviluppo del terzo episodio e non solo; in particolare, spicca il ricorso a termini appartenenti all'ambito semantico ed etimologico della μηχανή, occorrenti altrove nella tragedia in un altro luogo testuale soltanto, a proposito dell'espedito escogitato da Zeus per proteggere l'infante Dioniso dalle ire della propria consorte nella narrazione teogonica esposta da Tiresia nel primo episodio, ἀντεμχανήσαθ'[ε] [Ba. 291]. Il simulacro d'etere consegnato come ostaggio a Era in sostituzione di Dioniso si pone come precedente per il fantasma di se stesso creato da Dioniso durante il terremoto del palazzo, una trovata che rimarca l'estrema pertinenza di Dioniso rispetto alla categoria del doppio, la sua influenza sopra l'apparenza, la mimesi e la contraffazione. A ciò si aggiunga come nelle *Tesmofoiazuse* aristofanee μηχανή ricorre con insistenza in riferimento ai numerosi *escamotage* di travestimento paratragico architettati e inscenati da Agatone, Euripide e Mnesiloco [*Thesm.* 87, 765, 927, 1132]; la scelta euripidea, così, potrebbe rappresentare un primo, indiretto rimando indirizzato a ciò che appare come il diretto modello di derivazione sotteso al prosieguo dell'azione.

Un'invocazione *extra metrum* di Dioniso segna l'avvio della tragedia di Penteo. L'improvviso cambiamento di programmi dello Straniero fa leva sul desiderio del sovrano di farsi spettatore di quanto – nel suo immaginario – realmente accade sul Citerone, di porsi osservatore delle donne tebane, baccanti posticce e per pretesto, ritiratesi con la scusa del dionisismo al vero scopo di abbandonarsi all'eros e

all'ebbrezza²¹. Da ciò il suggerimento di infiltrarsi nei tiasi camuffato da femmina e addobbato come una menade²²; la soluzione, presentata dallo Straniero come unica maniera necessaria per introdursi nelle cerimonie – così per Mnesiloco nelle *Tesmofoiazuse* – e come tale presa in considerazione da Penteo, appare in palese contraddizione con l'ascesa al monte di Cadmo e Tiresia, baccanti uomini, e manifesta il primo segnale di resa di Penteo, soggiogato dall'inganno di Dioniso.

A questo proposito, è interessante rilevare come l'accostamento fra l'operazione di spionaggio clandestino e il camuffamento da donna nelle *Baccanti* ponga le condizioni per l'istituzione di un'analogia tematica e strutturale fra la tragedia e le *Tesmofoiazuse*, che sviluppa in negativo la colpa di Penteo attingendo a motivi dispiegati nella drammaturgia e sulla scena aristofanee. In questo senso, come il travestimento di Mnesiloco e il suo ingresso al Tesmoforio rivelano alcune scomode, comiche verità sull'effettiva condotta delle donne, il loro concedersi a rapporti extraconiugali e il vizio dell'ubriachezza, così – e al contrario – il travestimento di Penteo e il suo recarsi in mezzo alle baccanti tebane condurranno il personaggio di fronte al proprio macroscopico errore di valutazione, da cui le terribili, pienamente tragiche conseguenze subite per mano di donne tanto più spietate e autenticamente menadi quanto più lucide, sobrie e costumate.

Δι. ἄ· βούλητι σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν; | Πε. μάλιστα, μυρίον γε
 δούς χρυσοῦ σταθμόν. | Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν; | Πε.
 λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξωινωμένας. | Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἠδέως ἅ σοι
 πικρά; | Πε. σάφ' ἴσθι, σιγῆι γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος. | Δι. ἀλλ'
 ἐξιχνεύσουσίν σε, κἄν ἔλθῃς λάθραι. | Πε. ἀλλ' ἐμφανῶς· καλῶς γὰρ
 ἐξεῖπας τάδε. | Δι. ἄγωμεν οὖν σε κἀπιχειρήσεις ὁδῶι; | Πε. ἄγ' ὡς τάχιστα·
 τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ. | Δι. στεῖλαι νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.
 | Πε. τί δὴ τόδ'; ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ; | Δι. μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ
 ὀφθῆις ἐκεῖ. | Πε. εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ'· ὡς τις εἶ πάλαι σοφός. | Δι. Διόνυσος
 ἡμᾶς ἐξεμούσωσεν τάδε. | Πε. πῶς οὖν γένοιτ' ἄν ἃ σύ με νουθετεῖς

²¹ Su Penteo come spettatore, *ex all.*, Gregory 1985; Barrett 1998; Rizzini 2007; Saetta Cottone 2010.

²² Sul travestimento di Penteo, *ex all.*, Gallini 1963; Zeitlin 1966, 341-374; Muecke 1982a. Sulla conseguente inversione di generi e ruoli, *ex all.*, Segal 1978.

καλῶς; | Δι. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολῶν. | Πε. τίνα στολήν; ἢ θῆλυν; ἀλλ' αἰδῶς μ' ἔχει. | Δι. οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ; | Πε. στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρῶτ' ἐμὸν βαλεῖν; | Δι. κόμην μὲν ἐπὶ σῶι κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ. | Πε. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι; | Δι. πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάραι δ' ἔσται μίτρα. | Πε. ἢ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί; | Δι. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρος. | Πε. οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδύναι στολήν. | Δι. ἀλλ' αἷμα θήσεις συμβαλῶν βάκχαις μάχην. | Πε. ὀρθῶς· μολεῖν χρὴ πρῶτον ἐς κατασκοπήν. | Δι. σοφώτερον γοῦν ἢ κακοῖς θηρᾶν κακά. | Πε. καὶ πῶς δι' ἄστεως εἶμι Καδμείους λαθῶν; | Δι. ὁδοὺς ἐρήμους ἴμεν· ἐγὼ δ' ἠγήσομαι. | Πε. πᾶν κρεῖσσον ὥστε μὴ ἴγγελαῖν βάκχας ἐμοί. | Δι. ἐλθόντ' ἐς οἶκους <— ×— >. | Πε. ×— ×> ἂν δοκῆι βουλευέσομαι. | Δι. ἔξεστι· πάντη τό γ' ἐμὸν εὐτρεπὲς πάρα. | Πε. στείχοιμ' ἄν· ἢ γὰρ ὄπλ' ἔχων πορεύσομαι ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλευμάσιν.

Dioniso: Ah! Vuoi vederle radunate sui monti? | *Penteo*: Certamente, anche a costo di pagare un'infinità d'oro. | *Dioniso*: Come mai ti ha preso questa grande voglia? | *Penteo*: Senza provar piacere sopporterei di vederle ubriache. | *Dioniso*: Ugualmente però vedresti con piacere ciò che per te è doloroso... | *Penteo*: In silenzio – sappilo! –, seduto sotto i pini. | *Dioniso*: Ti scoperanno comunque, anche se arrivassi di nascosto. | *Penteo*: Allo scoperto, allora! Hai parlato bene. | *Dioniso*: Ci incamminiamo, allora? Devo scortarti lungo la strada? | *Penteo*: Andiamo, al più presto! Non attardarti. | *Dioniso*: Allora indossa intorno al corpo una veste di bisso. | *Penteo*: Che cos'è questo fatto? Da uomo, devo farmi donna? | *Dioniso*: Perché non ti uccidano, come succederebbe se li fossi visto come uomo. | *Penteo*: Hai detto bene. Sei saggio, e non da ora. | *Dioniso*: In questo siamo stati bene istruiti da Dioniso. | *Penteo*: In che modo sarebbe possibile compiere ciò che tu hai escogitato per me così bene? | *Dioniso*: Io stesso ti vestirò, entrati dentro al palazzo. | *Penteo*: Che abito? Forse da donna? Mi assale la vergogna. | *Dioniso*: Non desideri più essere spettatore delle menadi? | *Penteo*: Che tipo di veste dici di volermi mettere addosso? | *Dioniso*: Stenderò la chioma, lunga e sciolta... | *Penteo*: E il secondo elemento del mio abbigliamento, qual è? | *Dioniso*: Un peplo lungo fino ai

piedi, e sul capo ci sarà una fascia. | *Penteo*: Oltre a questo, che cos'altro mi porrai indosso? | *Dioniso*: Un tirso nella mano, e una pelle screziata di cerbiatto. | *Penteo*: Non posso indossare una veste da femmina. | *Dioniso*: Allora spargerai il sangue, ingaggiando una lotta con le baccanti. | *Penteo*: Hai ragione. È necessario muoversi prima in avanscoperta. | *Dioniso*: Cosa di certo più saggia che cacciare sventure armati di sventure. | *Penteo*: E in che modo mi muoverò attraverso la città, di nascosto ai Cadmei? | *Dioniso*: Percorreremo strade deserte. Sarò io a guidarti. | *Penteo*: Tutto è meglio rispetto a essere deriso dalle baccanti. | *Dioniso*: Entreremo dentro casa <... | *Penteo*: ...> Prenderò la decisione che mi parrà più opportuna. | *Dioniso*: E sia! Io sono pronto a tutto. | *Penteo*: Mi avvio. Mi metterò in marcia con indosso le armi, oppure asseconderò i tuoi consigli.

[*Ba.* 810-846 Diggle]

L'occorrenza di numerosi confronti lessicali permette di procedere con una lettura in parallelo di specifici frangenti di *Baccanti* e *Tesmofoiazuse*. La propensione all'incognito dello Straniero rispetto all'eventualità di una più pericolosa spedizione condotta allo scoperto – λάθραι [...] ἀλλ' ἐμφανῶς [*Ba.* 817-818] – corrisponde alla medesima modalità di infiltrazione architettata dal personaggio Euripide nella commedia – πότερα φανερώς ἢ λάθραι; | λάθραι, [*Thesm.* 91-92]; Penteo e Mnesiloco, ugualmente, condividono il ruolo di spia – ἐς κατασκοπήν [*Ba.* 838], e ancora κατάσκοπος [*Ba.* 916], κατάσκοπον [*Ba.* 956, 981] = κατάσκοπος [*Thesm.* 588] – e la condizione di trovarsi o volersi trovare “seduti” (e nascosti) in mezzo alle donne – καθήμενος [*Ba.* 816] = ἐγκαθεζόμενος λάθραι ἐν ταῖς γυναιξίν [*Thesm.* 184-185], κρυπτός ἐγκαθήμενος [*Thesm.* 600].

Altrettante analogie con la commedia sono rintracciabili nella descrizione del travestimento di Penteo. Nelle *Tesmofoiazuse*, la drammaturgia registra e commenta il camuffamento di Mnesiloco contemporaneamente all'effettivo svolgimento scenico del processo, localizzato in un interno extrascenico “esploso” e offerto alla vista degli spettatori per via enciclematica. Il trattamento euripideo delle *Baccanti*, invece, prevede invece una vestizione *ad e ante litteram*, una materializzazione puramente drammaturgica di quanto sarà compiuto entro uno spazio fisicamente dislocato, l'interno del palazzo di Penteo, e in un lasso di tempo delimitato, corrispondente al

terzo stasimo, e poi perfezionato sulla scena in principio di quarto episodio, offrendo nuovi punti di ancoraggio con il modello aristofaneo di riferimento. Così Di Benedetto:

Euripide inventa a questo proposito il modulo della vestizione annunciata ed eseguita a livello verbale, con i vari elementi dell'addobbo che vengono enunciati dallo Straniero. Euripide utilizzò il procedimento che era tipico della sticomitia, che cioè il proponente rispondeva volta per volta a domande di chiarimento. E così i vari pezzi del nuovo addobbo non vengono presi dal lettino di Agatone, ma vengono evocati uno dopo l'altro dalla parola del dio. [...] Lo straniero evoca elementi di una vestizione che sarà effettivamente messa in atto all'interno della casa. C'è – anche ora – una opposizione di base da parte di Penteo, ma questi spunti di opposizione vengono sospinti ai margini del pezzo centrale, e vengono smontati dallo Straniero. A livello verbale, dunque, la vestizione si compie in scena. L'alternativa che Penteo sembra riservarsi nell'ultima battuta prima di entrare in casa appare come qualcosa di puramente formale.

[Di Benedetto 2004, 127-128]

L'operazione di Dioniso prevede e prefigura la costituzione, addosso a Penteo, di un corredo d'abbigliamento femminile, ancor prima che bacchico. L'insieme di elementi di vestiario e accessori enumerati dallo Straniero sono compresi collettivamente nella denominazione *στολή* [*Ba.* 828, 830, 836 poi ancora 852, 980, 1156] accompagnata da attributi che ne specificano il genere di pertinenza, *θηλυν* [*Ba.* 828, 836, poi ancora 852] in un sintagma che riproduce *in variatione* quanto identifica e riassume il travestimento da donna previsto, nelle *Tesmoforiazuse*, dal personaggio Euripide per Agatone (e di questi, peraltro, già proprio, da cui la citazione paratragica eschilea *τίς ἡ στολή* [*Thesm.* 136]) e in seguito indossato da Mnesiloco, *στολήν γυναικὸς* [*Thesm.* 92], *γυναικεία στολή* [*Thesm.* 851]. Voci verbali di derivazione morfo-etimologica da *στολή*, ancora, ricorrono quale soluzione privilegiata e descrivono lo svolgimento (potenziale, poi effettivo) del processo, rimarcando la necessità della costituzione di un sistema composito sinistramente accurato e approntato per uno scopo preciso.

Il controllo dell'intera procedura, neanche a dirlo, è – e sarà – detenuto in massima parte da Dioniso. In qualità di artefice, assistente e primo responsabile, lo Straniero argomenta verbalmente e adotta comportamenti tali da assommare, nella sua figura, i ruoli di valletto, maggiordomo e guardarobiere per il sovrano, di camerata e scudiero per il comandante pronto a una paradossale vestizione delle armi che nuovamente richiama e sovverte moduli e scansioni propri dell'epica [Di Benedetto 2004, *ad Ba.* 830-836], e ancora quelli del regista, del trovarobe e del costumista per l'attore che suo malgrado è in procinto di andare in scena per la sua prima – nonché ultima, definitiva – recita.

Rivolto ai danni di un personaggio irrimediabilmente assoggettato e in condizioni di inconsapevole dipendenza e inferiorità, l'impegno concreto e in prima persona di Dioniso, ἐγὼ στελῶ σε [*Ba.* 827], permette di istituire una diretta relazione tra questi e i suoi omologhi per estetica e funzione operanti nelle *Tesmofoiazuse*, Euripide e Agatone (quest'ultimo presentato e descritto da Aristofane come un doppio comico e paratragico del dio).

Concentrando l'attenzione sui costituenti del travestimento anticipato verbalmente da Dioniso è possibile rilevare una sottile, contraddittoria incoerenza nei rapporti semantici che regolano la loro organizzazione all'interno dell'insieme complessivo, una serie di minime approssimazioni che vanificano consapevolmente la buona riuscita e l'efficacia del risultato per il quale gli stessi materiali sono prima menzionati dal dio e in seguito da questi concretamente posti addosso a Penteo. In particolare, si nota uno sbilanciamento dell'attenzione linguistica e drammaturgica che favorisce le connotazioni muliebri del travestimento rispetto a quelle effettivamente dionisiache, una caratteristica rilevata, pur in estrema sintesi, nella *hypothesis* anonima della tragedia:

ἔπεισε τὸν Πενθέα κατόπτην γενέσθαι τῶν γυναικῶν, λαμβάνοντα
γυναικὸς ἐσθῆτα,

Lo convinse [*scil.* Dioniso] a diventare una spia della donne, indossando una veste di donna.

[*Argumentum Bacchae* 11-12 Dodds]

In questo senso, il riferimento alla veste di bisso, βυσσίνους πέπλους [Ba. 821], un capo per il quale il successivo riferimento alla foggia, lunga fino ai piedi, πέπλοι ποδήρεις [Ba. 833] ne dichiara il carattere effettivamente bacchico, in linea con la testimonianza già citata degli *Edoni* eschilei [F 59 Radt], riceve e solleva le critiche del sovrano esclusivamente per la sua appartenenza a un guardaroba femminile. Alla stessa maniera, la capigliatura di Penteo, in un primo momento destinata a essere privata della propria acconciatura, sciolta dallo Straniero secondo la sua stessa foggia e i modi propri del rituale e delle danze, κόμην μὲν ἐπὶ σῶι κρατὶ ταναὸν ἔκτενῶ [Ba.831; così intende anche Roux 1976, *ad locum*; contra Dodds 1960, *ad locum*, che intende invece una parrucca], riceverà una nuova, controllata forma, raccolta e costretta da una fascia, ἐπὶ κάραι δ' ἔσται μίτρα [Ba. 833].

Questo accessorio, richiesto dal personaggio Euripide per completare il travestimento femminile di Mnesiloco nelle *Tesmofoiazuse*, μίτρας [Thesm. 257], vanifica uno dei tratti ritenuti necessari, dai personaggi della tragedia, per la piena, mimica e coreografica adesione al dionisismo tanto da parte delle donne – le baccanti tebane dormono con i capelli legati e li liberano lunghi al risveglio, per prepararsi alle cerimonie, due azioni che presuppongono l'impiego di simili accorgimenti tessili e cosmetici – quanto dagli uomini – lo Straniero, *in primis*, ma anche Cadmo e Tiresia, dalle chiome canute sciolte e inghirlandate d'edera.

La menzione degli immancabili elementi di attrezzeria che compongono l'insieme dei paramenti della baccante, infine, i due attributi dionisiaci *par excellence*, tirso e pelle di cerbiatto, θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρος [Ba. 835], menzionati singolarmente e privi dalla denominazione collettiva che altrove nel dramma indica l'insieme dei sacri, autentici strumenti divini, σκευή [Ba. 34, 180, poi ancora 915], non ricevono la minima attenzione da parte di Penteo, preoccupato per il disonore e la vergogna, αἰδώς [Ba. 828], che il travestimento femminile possa arrecargli come uomo, sovrano e condottiero al punto da richiedere l'esclusione dei cittadini maschi di Tebe dal pubblico selezionato cui mostrare la propria messinscena.

Queste considerazioni conducono alla possibilità di descrivere l'operazione compiuta da Dioniso/lo Straniero addosso e ai danni di Penteo come la giustapposizione di due distinti travestimenti: il personaggio è così dapprima rivestito di ciò che gli consentirebbe di assumere il nuovo genere femminile; tale strato è di seguito ricoperto dai materiali necessari al ruolo della baccante.

La disomogeneità fra i due livelli di costume, rimarcata drammaturgicamente a più riprese tanto da Dioniso quanto, incoscientemente, da Penteo, traduce su un piano concreto, scenico e visivo tanto la colpa del sovrano quanto le ragioni e i modi della condanna del dio. Come sarà confermato dal successivo sviluppo dell'azione, Penteo sarà l'unico, infatti, a riporre fiducia nell'efficacia e nella credibilità del proprio travestimento, a differenza di tutti i diversi spettatori del macabro teatrino allestito dallo Straniero; questi, invece, continueranno a riconoscere l'uomo sotto le spoglie contraffatte della donna, corredata di quanto potrebbe renderla effettiva baccante senza però riuscirci. È proprio il carattere scopertamente artificiale della prima interpretazione fallita, priva di quella componente di illusione mimetica su cui si fonda il contratto teatrale che permette il passaggio da attore a personaggio, a denunciare come indebita e condannabile l'appropriazione da parte del sovrano degli attributi dionisiaci, indegna perché mossa da intenzioni non autentiche e irrispettose nei confronti del dionisismo, non accolto bensì – e perciò – parodiato fino all'estreme conseguenze, inconsapevolmente e a sue spese, da Penteo.

Errore e punizione, ancora, convergono nella considerazione addotta da Penteo alla risoluzione proposta dallo Straniero, preferibile nonostante le (sempre più labili) reticenze rispetto alla permanenza in una condizione di legittima autorità non riconosciuta, a soggiacere al riso delle baccanti, μὴ ἴγγελαῖν βάκχας ἐμοί [Ba. 842]. La categoria del γέλως qui richiamata, un riso mai semplicemente comico e divertito, piuttosto la manifestazione di derisione, disprezzo, sfida e della raggianti, serafica e terribile superiorità divina²³, ricorre altrove nel dramma a proposito dei due principali contendenti, Penteo [Ba. 250, 272, 286, 322, poi ancora 1081] e Dioniso [Ba. 380, 439 poi ancora 1021]. Ciò rende il dio capace di ritorcere le armi del suo avversario contro di lui, e ancora Penteo responsabile in prima persona, pur mediata dal nuovo

²³ Sul riso nelle *Baccanti*, *ex all.*, Beltrametti 2007a.

personaggio maldestramente interpretato, della propria fatale sorte. Sentimento e reazione individuale, il γέλως è reso collettivo e attribuito alle due platee che osserveranno lo spettacolo del sovrano travestito, le baccanti tebane e i cittadini maschi (nonostante le rassicurazioni), come indicato nell'unico altro momento di relazione verbale diretta fra il Coro e lo Straniero nella tragedia, la rivelazione del piano di vendetta divina che conclude l'episodio:

Δι. γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται, ἤξει δὲ βάκχας, οὗ θανὸν δώσει δίκην. Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον· οὐ γὰρ εἶ πρόσω· τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὔ οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν, ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται. χρήζω δὲ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρὶν αἴσι δεινὸς ἦν. ἀλλ' εἴμι κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβῶν ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγεῖς Πενθεῖ προσάψων· γνώσεται δὲ τὸν Διὸς Διόνυσον, ὡς πέφυκεν ἐν μέρει θεὸς δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος.

Dioniso: Donne, l'uomo è entrato nella trappola. Andrò dalle baccanti, dove morendo otterrà la giusta punizione. Dioniso, adesso l'opera spetta a te, non sei distante. Facciamogliela pagare. Come prima cosa fallo uscire fuori di senno, instillagli una leggera follia. In sé, non vorrà indossare una veste da femmina, fuori dalla strada della ragione, invece, l'indosserà. Voglio che paghi, deriso in mezzo ai Tebani, condotto per la città con l'aspetto di una donna, lui che con le sue minacce appariva terribile. Vado, dunque: metterò addosso a Penteo l'addobbo con cui, una volta rivestito, se ne andrà nell'Ade, scannato dalle mani di sua madre. Riconoscerà che Dioniso è figlio di Zeus, un dio a tutti gli effetti, il più terribile ma anche il più benevolo per gli uomini.

[Ba. 848-861]

Il *ductus* dell'apostrofe dello Straniero riconduce lo scontro che opporrà Penteo alle baccanti alla secca contrapposizione tra generi che sintetizza il precedente occorso fra i pastori e le menadi nel resoconto del Messaggero, γυναῖκες ἄνδρας [Ba. 764]. A conferma della possibile validità dell'ipotesi di lettura sopra esposta, nessun

elemento dionisiaco occorre nella caratterizzazione del travestimento di Penteo, presentato come esclusivamente femminile e artificioso, γυναικόμορφον, volutamente incapace di realizzare una credibile immedesimazione tranne che per la vittima cui sarà imposto e, ancora, scaturito dall'imposizione divina di una follia, ἐλαφρὰν λύσσαν, che aggrava e amplifica una condizione di già congenita insanità del personaggio. È contro l'uomo, il sovrano e il condottiero, insomma, messo in ridicolo da un costume che lo depriverà del proprio ruolo senza corrispondergliene un altro in cambio, che Dioniso è pronto a esercitare il proprio dominio attraverso una forma di cosmesi dall'accuratezza più mortifera che muliebre, una sinistra correlazione fra travestimento teatrale, toeletta femminile e vestizione funebre oggetto di successivi ritorni.

A distanza di uno stasimo, nel quale il Coro esprime la propria esultanza in vista del compimento dei piani divini, l'inizio del quarto episodio vede l'ingresso, scandito in sequenza, dello Straniero e di Penteo. La vestizione è compiuta, il personaggio è divenuto a tutti gli effetti un attore di Dioniso:

Δι. σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἃ μὴ χρεῶν ὄρᾶν σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα,
Πενθέα λέγω, ἔξιθι πάροιθε δωμαίων, ὄφθητί μοι, σκευὴν γυναικὸς
μαινάδος βάκχης ἔχων, μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος· πρέπεις
δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφὴν μιᾷ. | Πε. καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους
δοκῶ, δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον· καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν
ἠγεῖσθαι δοκεῖς καὶ σῶι κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι. ἀλλ' ἦ ποτ' ἦσθα
θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν. | Δι. ὁ θεὸς ὁμαρτεῖ, πρόσθεν ὧν οὐκ εὐμενῆς,
ἔνσπονδος ἡμῖν· νῦν δ' ὄρᾶις ἃ χρὴ σ' ὄρᾶν.

Dioniso: Tu che desideri vedere ciò che non deve essere visto, e brami di fare ciò che non deve essere fatto, dico a te, Penteo, esci qui, davanti alla reggia, mostrati a me, con indosso un addobbo da donna, invasata e baccante, spia di tua madre e della sua schiera. Assomigli nell'aspetto a una delle figlie di Cadmo. | *Penteo*: Mi sembra di vedere due soli, doppia Tebe dalle sette porte. E tu mi sembri un toro, che davanti a me faccia da

guida, mi sembra che ti siano spuntate le corna sul capo. Eri una fiera già prima? Adesso sei diventato un toro. | *Dioniso*: Il dio ci scorta, prima non era benevolo, ora invece è nostro alleato. Adesso vedi ciò che è necessario che tu veda.

[*Ba.* 912-924 Diggle]

L'invito con cui lo Straniero ordina a Penteo di uscire e mostrarsi fuori dal palazzo, rimarcando l'ossessione della visione di cui è affetto il personaggio, conferma il ruolo di direttore scenico di Dioniso. Al travestimento di Penteo, adesso visivamente esperibile dagli spettatori, è fatto riferimento verbale attraverso soluzioni parzialmente variate rispetto all'ambito lessicale registrato nell'episodio precedente, nuove risorse che tuttavia consentono di approfondire e confermare le osservazioni già avanzate.

Il costume indossato dal personaggio è indicato da Dioniso attraverso un sintagma che compone una voce a carattere collettivo insieme con una struttura tricolore di specificazione – σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης – la cui cellula sintattica minima si ritrova in variazione perifrastica a proposito del travestimento di Mnesiloco nelle *Tesmoforiazuse*, ὥσπερ γυναῖκ' ἐσκεύασεν [*Thesm.* 591].

L'impiego, da parte del dio, del termine σκευή (altrove riferito agli autentici attributi dionisiaci) per indicare il camuffamento posticcio di Penteo può risultare sorprendente e in contraddizione rispetto a quanto finora argomentato; il tenore dell'intera scena, dedicata alla cura del dettaglio e al perfezionamento del travestimento-trappola di Penteo, tuttavia, permette di reintegrare il sostantivo in un sistema di risorse allestito per veicolare ambigua e amara ironia. La progressione di espansioni che precisano σκευή, inoltre, sembra tradurre linguisticamente la stratificazione del costume da falsa donna, e poi da falsa baccante, indossato dal personaggio.

L'apparente dittologia sinonimica μαινάδος βάκχης, in questo senso, potrebbe trovare una risoluzione possibile nel rapporto semantico ed etimologico che lega insieme μαινάς, “menade”, a μανία, “follia” [*LSJ, sub vocibus; DELG, sub voce μαινομαι*], implicando così l'aggravarsi delle condizioni fisiche e psichiche del

personaggio con la sua vestizione, una prospettiva di contagio e contaminazione peraltro da questi già intravista e allontanata con il rifiuto della ghirlanda d'edera nel confronto con Cadmo e Tiresia occorso nel primo episodio.

Lo Straniero indica Agave, Ino e Autonoe come termine di paragone per il nuovo aspetto di Penteo. L'assenza di esplicite informazioni circa il costume indossato da Dioniso non permette di confermare né smentire un'ipotetica, suggestiva configurazione scenica impostata sulla presenza di due interlocutori esteticamente simmetrici, accomunati dalla condivisione degli stessi capi di vestiario e accessori²⁴. Un possibile, indiretto riscontro interno a supporto di questa soluzione emerge dall'attribuzione di valore metaforico e didascalico a una delle visioni che rendono Penteo per la prima volta cosciente dell'effettiva presenza di Dioniso al suo fianco; se i riferimenti alla metamorfosi in toro dello Straniero, fra parziale ibridazione e compiuto teriomorfismo, sono da considerarsi plausibili espressioni di una mente allucinata e prive di effettivo riscontro scenico, lo sdoppiamento del sole potrebbe costituire la risposta poetica e figurale di un dettaglio cromatico dei due costumi, suggerendo così l'impiego nel corredo di Dioniso e Penteo del κροκωτός, color zafferano²⁵.

La corrispondenza familiare e di genere posta dallo Straniero fra Penteo e le figlie di Cadmo è ripresa dal personaggio travestito, dando avvio a un momento drammaturgico e scenico che vede restringersi l'orbita di interazione aptica e prossemica fra i due personaggi:

Πε. τί φαίνομαι δῆτ'; οὐχὶ τὴν Ἴνους στάσιν ἢ τὴν Ἀγαυῆς ἐστάναι, μητρόσ γ' ἐμῆς; | Δι. αὐτὰς ἐκεῖνας εἰσορᾶν δοκῶ σ' ὄρων. ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε, οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτραι καθήρμοσα. | Πε. ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγὼ καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα. | Δι. ἀλλ' αὐτὸν ἡμεῖς, οἷς σε θεραπεύειν μέλει, πάλιν καταστελοῦμεν· ἀλλ' ὄρθου κára. | Πε. ἰδοῦ, σὺ κόσμει· σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ. | Δι. ζῶναί τέ σοι χαλῶσι κούχ ἐξῆς πέπλων στολίδες ὑπὸ σφυροῖσι τείνουσιν σέθεν. |

²⁴ Sul motivo del doppio nelle *Baccanti*, ex all., Goldhill 1988.

²⁵ Così Foley 1980, 129-130. Sulle immagini metaforiche nelle *Baccanti* tra testo e scena, ex all., Scott 1975.

Πε. κάμοι δοκοῦσι παρά γε δεξιὸν πόδα· τὰνθένδε δ' ὀρθῶς παρὰ τένοντ' ἔχει πέπλος. | Δι. ἦ πού με τῶν σῶν πρῶτον ἠγήση φίλων, ὅταν παρὰ λόγον σώφρονας βάκχας ἴδης. | Πε. πότερα δὲ θύρσον δεξιᾶ λαβὼν χερὶ ἢ τῆιδε βάκχηι μᾶλλον εἰκασθήσομαι; | Δι. ἐν δεξιᾶ χρῆ χάμα δεξιῶι ποδὶ αἶρειν νιν· αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν.

Penteo: Come ti sembra? Non ho forse l'aspetto di Ino o di Agave, mia madre? | *Dioniso*: Guardandoti, mi sembra di vedere loro. Ma questo ricciolo è scappato fuori posto, non è come l'avevo acconciato sotto la fascia. | *Penteo*: Sono stato io a smuoverlo da dove si trovava, facendo il baccante e scuotendo i capelli in avanti e all'indietro. | *Dioniso*: Lo sistemiamo noi, di nuovo al suo posto, spetta a noi aver cura di te. Tieni la testa dritta, così. | *Penteo*: Ecco, aggiustalo tu: dipendiamo da te. | *Dioniso*: Anche la cintura si è sciolta, e le pieghe del peplo non cadono dritte sulle caviglie. | *Penteo*: Sembra anche a me, almeno sul piede destro; dall'altro lato invece il peplo scende correttamente sul tallone. | *Dioniso*: Credo proprio che ti persuaderai che sono il primo dei tuoi amici, una volta che vedrai le baccanti caste e controllate, a dispetto di ciò che si dice. | *Penteo*: Assomiglierò di più a una baccante se impugno il tirso con la mano destra, o con l'altra mano? | *Dioniso*: Con la destra, bisogna sollevarlo insieme con il piede destro. Apprezzo come tu abbia cambiato il modo di pensare.

[Ba. 925-944]

La “messa a misura” delle vesti e degli accessori di Penteo, vero e proprio *hapax dromenon* nella produzione tragica attica, riporta sulla scena le operazioni verbalizzate nel terzo episodio e compiute all'interno della dimora nel corso del terzo stasimo. Lo *stage business* della situazione presenta stringenti affinità, lessicalmente segnalate, con l'analoga situazione occorrente nelle *Tesmofoiazuse* – καθήρμοσα [Ba. 929] = ἀρμόσει [*Thesm.* 260, 263]; καταστελοῦμεν [Ba. 933] = κατάστειλον [*Thesm.* 256]²⁶. A differenza di Mnesiloco, personalmente coinvolto nella sistemazione del proprio travestimento, Penteo è volutamente presentato come un

²⁶ Sulla possibile, analoga gestualità sottesa ai due segmenti di *Tesmofoiazuse* e *Baccanti*, *ex all.*, Marchal-Louët 2010.

attore inesperto, incapace di interagire correttamente con il proprio costume e con la parte corrispondente. In questo senso, lo Straniero interviene correggendo uno stato di disordine estetico seguito alla maldestra esecuzione di un momento di prova. Dall'anteprima coreografica condotta fuori scena da Penteo sembra trasparire l'infiltrazione nel personaggio dell'autentico dionisismo, ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασειῶν τ' ἐγὼ καὶ βακχιάζων; ciò è smentito, tuttavia, dall'attenzione tutta formale rivolta dal personaggio nei confronti degli aspetti puramente esteriori dell'adesione ai riti e al culto, εἰκασθήσομαι.

La normalizzazione costringiva sotto la mitra della capigliatura "dionisiaca" di Penteo e il ripristino dell'appiombamento della veste compiuti dallo Straniero manifestano così la dipendenza assoluta del sovrano al volere e alle azioni di Dioniso; il carattere sacrificale di tale ambigua dedizione, suggerito dall'occorrenza di ἀνάκειμαι, "serving as Pass. to ἀνατίθημι, to be laid up as a votive offering in the temple, to be dedicated" [LSJ, *sub voce*], lascia intendere l'esito funesto di un'operazione il cui tenore è sospinto dalla cameratismo alla tortura, dalla cura ancillare alla composizione di una salma.

L'ironia sarcastica e spietata con la quale lo Straniero ritorna sui modi e i comportamenti delle baccanti tebane contrasta con la distorta impermeabilità mostrata da Penteo, convinto del greve e lubrico spettacolo cui avrà accesso grazie al proprio travestimento:

Πε. οὐ σθένει νικητέον γυναῖκας· <ὕπ> ἐλάταις δ' ἐμὸν κρύψω δέμας. | Δι. κρύψησι σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεῶν, ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον. | Πε. καὶ μὴν δοκῶ σφας ἐν λόχμας ὄρνιθας ὡς λέκτρων ἔχεσθαι φιλάτοις ἐν ἔρκεσιν. | Δι. οὐκ οὐκ ἐπ' αὐτὸ τοῦτ' ἀποστέλλη φύλαξ; λήψησι δ' ἴσως σφας, ἦν σὺ μὴ ληφθῆις πάρος.

Penteo: Non si deve vincere le donne con la forza; nasconderò la mia persona sotto i pini. | *Dioniso*: Ti nasconderai nel nascondiglio dove occorre che tu ti nasconda, una volta che sarai giunto lì, ingannevole spia delle menadi. | *Penteo*: Mi sembra già di vederle in mezzo ai cespugli, come uccelli, prese fra le reti dolcissime degli amplessi. | *Dioniso*: È per

questo compito che ti appresti a far la sentinella; forse le scoverai, sempre che tu non sia scovato da loro prima.

[Ba. 953-960]

La densità di attestazione dei derivati e composti di *στολή* osservata in precedenza permette di ampliare le possibili implicazioni semantiche di *ἀποστέλλω*, in prima accezione “dispatch, on some mission or service” [LSJ, *sub voce*], rimarcando così la strettissima correlazione e interdipendenza fra il travestimento e la spedizione, una soluzione suggerita peraltro da un’analogia occorrenza in polisemia di seguito rilevata²⁷.

Curata la vestizione, alla fine dell’episodio Penteo è condotto dallo Straniero sul luogo che vedrà inscenata la sua rovina. L’uscita dei due personaggi è accompagnata da un dialogo, condotto per *antilabè* su due registri paralleli, che preannuncia le atroci modalità con le quali il sovrano tornerà ad essere visibile sulla scena nel segmento dell’esodo e rende di fatto la vittima complice inconsapevole del suo aguzzino:

Δι. κεῖθεν δ' ἀπάξει σ' ἄλλος ... | Πε. ἡ τεκοῦσά γε. | [...] | Δι. φερόμενος ἦξει ... | Πε. ἀβρότητ' ἐμὴν λέγεις. | Δι. ἐν χερσὶ μητρός. | Πε. καὶ τρυφᾶν μ' ἀναγκάσεις.

Dioniso: Altri ti condurrà via da lì... | *Penteo*: Colei che mi ha generato. | ... | *Dioniso*: Ritornerei qui portato... | *Penteo*: Dai voce alla mia raffinatezza. | *Dioniso*: ...fra le braccia di tua madre. | *Penteo*: Mi costringi al lusso.

[Ba. 966-969]

Nel quarto stasimo, il Coro riprende l’appello pronunciato dallo Straniero in coda al quarto episodio, nel quale costui consegnava Penteo all’abbraccio violento e mortale di Agave e delle altre figlie di Cadmo. Le baccanti lidie dialogano idealmente

²⁷ Così Usher 2000.

e a distanza con i cori extrascenici di baccanti tebane, aizzando le compagne contro Penteo, a un tempo loro minaccia e bersaglio della loro furia:

Χο. ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος, θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι·
ἀνοιστρήσατέ νιν ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολαῖ λυσσώδη κατάσκοπον
μαινάδων,

Coro: Andate, veloci cagne di Follia, andate sul monte, lì dove le figlie di Cadmo hanno il loro tiaso; eccitatele contro colui che si finge una donna indossando una veste, folle spia delle menadi.

[Ba. 977-981]

L'incitamento verso l'aggressione contrappone due reazioni opposte, pur descritte in termini analoghi: l'empio squilibrio, manifestato da Penteo tanto con il suo proposito di porsi come insano osservatore delle donne quanto con un abbigliamento che si propone di imitare quello delle donne – si noti, ancora una volta, l'assenza di qualsiasi riferimento a un travestimento menadico – dovrà essere combattuto con un altro, pienamente legittimo squilibrio.

Anticipando quanto verrà narrato dal Messaggero nel quinto episodio, un gioco di sguardi incrociato fra Agave e Penteo, ὄψεται δοκεύοντα [Ba. 983-984], costituirà non già il veicolo per la diffusione e l'accoglimento del dionisismo, come già nel secondo episodio, fra Dioniso e lo Straniero, ὀρῶν ὀρῶντα [Ba. 470], bensì il canale attraverso cui l'incolmabile discrepanza manifestata dal sovrano troverà la sua ultima, ottica manifestazione: tale gioco di sguardi ostacolerà il riconoscimento dell'appartenenza reciproca della madre rispetto al proprio figlio, privando la vittima di umanità e relegandola al rango di creatura ferina e mostruosa: τίς ἄρα νιν ἔτεκεν; οὐ γὰρ ἐξ αἵματος γυναικῶν ἔφν, λεαίνας δέ τινοσ ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος, “*Coro:* [Agave:] Chi mai lo ha partorito? Non è certo nato da sangue di donna, è prole di leonessa, stirpe delle Gorgoni di Libia” [Ba. 987-991].

Alleata delle baccanti tebane sarà la Giustizia “portatrice di spada”, ξιφηφόρος [Ba. 993], a fianco delle donne contro “colui che con pensieri senza giustizia e furia sacrilega, †verso le cerimonie di Bacco e di sua madre† muove [vel si riveste] con

animo folle e impeto delirante”, Xo. ὅς ἀδίκωι γνῶμαι παρανόμωι τ' ὄργῃι ἵπερι βᾶκχι' ὄργια ματρός τε σᾶς ἵ μανείσαι πραπίδι παρακόπωι τε λήματι στέλλεται [Ba. 997-1000 Diggle].

Riprendendo quanto avanzato prima, l'occorrenza di στέλλω sembrerebbe proporre una nuova mescolazione polisemica fra il travestimento e la spedizione di Penteo, dotando nello stesso tempo il costume indossato del personaggio di una carica metaforica che lo rende diretta trasposizione materica e correlativo oggettivo della follia del personaggio. A questo proposito, si rileva nella descrizione della condizione di Penteo il recupero di παράκοπος, già occorrente nel prologo in riferimento all'invasamento delle figlie di Cadmo provocato da Dioniso –παράκοποι [Ba. 33]; la doppia, possibile accezione del termine, valevole “frenzied, frantic, distraught” ma anche “counterfeit” [LSJ, sub voce], riassume l'ampio spettro di manifestazioni sulle quali Dioniso esercita il proprio controllo, una divinità capace di produrre e imporre effettiva alterazione ma anche di allestire, nel caso di Penteo, sue ingannevoli, artificiali apparenze.

Nell'epodo dello stasimo, infine, il Coro si rivolge direttamente al suo divino, sorridente patrono, invitato a intervenire direttamente attraverso la moltiplicazione e la rifrazione metamorfica e teriomorfica delle sue sembianze, un'esplosione di immagini che compongono l'unica espressione della sua vera potenza:

Xo. φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν δράκων ἢ πυριφλέγων ὀρᾶσθαι λέων. ἴθι, ὦ Βάκχε, θῆρ ἀγρευτᾶι βακχᾶν προσώπωι γελῶντι περίβαλε βρόχον θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πεσόντι τὰν μαινάδων.

Coro: Mostrati come toro, fatti vedere come serpente dalle molte teste, appari alla vista come leone fiammeggiante di fuoco! Va', Bacco, e come una fiera getta con volto ridente un laccio mortale intorno al cacciatore di baccanti; che cada, travolto dalla turba delle menadi.

[Ba. 1017-1023]

Il quinto episodio è interamente occupato dal resoconto del Messaggero che annuncia e riporta la morte del sovrano. Il personaggio, unico interlocutore in scena in dialogo con il Coro, è testimone e spettatore diretto dell’“atto unico” rappresentato da Penteo sul Citerone, unica altra presenza oltre allo Straniero e al coro di baccanti tebane. La narrazione procede descrivendo il viaggio e l’arrivo della spedizione di avanscoperta sul monte; qui le donne sono intente a occupazioni pacifiche, in contrasto con quanto accadrà di lì a breve. Tra queste, una coinvolge l’attributo del tirso: *Ag.* αἱ μὲν γὰρ αὐτῶν θύρσον ἐκλελοιπότα κισσῶι κομήτην αὐθις ἐξάνεστερον, “*Messaggero*: Alcune di loro inghirlandavano di nuovo il tirso, rimasto spoglio, con una chioma d’edera” [*Ba.* 1054-1055]. Il gesto di apporre la nuova corona d’edera, in questo senso, conferma la funzione primaria e rituale dello strumento rispetto alle connotazioni offensive e guerriere da questo rivestite in caso di attacco, come difesa necessaria; ciò a ribadire la netta polarità che distingue e giustifica le terribili azioni compiute dalle aggredite contro il loro futuro aggressore.

L’ossessione ottica conduce Penteo a occupare un punto di vista privilegiato da cui spiare la pantomima bacchica che questi crede sia inscenata dalle menadi:

Ag. Πενθεὺς δ' ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὀρῶν ὄχλον ἔλεξε τοιάδ'· ὦ ξέν', οὗ μὲν ἕσταμεν οὐκ ἐξικνοῦμαι μανιάδων ὄσσοις νόθων· ὄχθων δ' ἔπ' ἀμβὰς ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα ἴδοιμ' ἄν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχουργίαν.

Messaggero: Penteo, lo sventurato, non scorgendo il branco di femmine disse così: “Straniero, da dove ci troviamo non riesco a raggiungere con lo sguardo quelle menadi contraffatte; là in cima, salito su un alto pino, potrei vedere per bene le vergognose attività delle menadi”.

[*Ba.* 1058-1062]

Rispetto alla soluzione adottata da Diggle, che accoglie nella sua edizione la congettura νόσων avanzata da Jackson per *Ba.* 1060, la lezione trādita dai testimoni manoscritti, νόθος, “spurious, counterfeit, supposititious” [*LSJ, sub voce*], sembra preferibile in quanto insiste sul carattere fittizio (e non malato) dell’adesione al dionisismo compiuta dalle donne tebane, in linea con le considerazioni avanzate da Penteo nel primo episodio, πλασταῖσι βακχίαισιν [*Ba.* 218]. Lo Straniero accontenta

la perversione del sovrano, e si produce nel prodigio del pino, inarcato al suolo e successivamente sollevato. L'ostensione di Penteo sulla cima dell'albero segnala e corrisponde all'entrata in scena del personaggio in qualità di attore di Dioniso:

Αγ. ὄφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας· ὅσον γὰρ οὐπω δῆλος ἦν θάσσω ἀνώ, καὶ τὸν ζένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν, ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι Διόνυσος, ἀνεβόησεν· ὦ νεάνιδες, ἄγω τὸν ὑμᾶς κάμει τὰμά τ' ὄργια γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν.

Messaggero: Più che vedere le menadi, fu lui [*sc.* Penteo] a essere visto da loro. E non lo si scorgeva più, seduto lì in alto, che già lo straniero era scomparso alla vista, e dal cielo una voce – Dioniso, credo – rimbombo: “Fanciulle, vi porto colui che vuole irridere voi, me e i miei riti: punitelo!”.

[*Ba.* 1075-1081]

Unico interprete muto della rappresentazione offerta dal dio in favore – e in pasto – alle baccanti, Penteo mostra proprio attraverso il suo travestimento la derisione dell'uomo, del sovrano e del condottiero nei confronti di Dioniso e del suo culto. Lo spettacolo procede secondo moduli già osservati durante la scena di terremoto occorsa in principio di terzo episodio; la presenza/assenza del dio, pura voce fuori campo sostituitasi alla visibilità dello Straniero, opera in qualità di direttore di scena e di platea, orientando l'attenzione del pubblico sul monte e rimarcando la terribile teatralità dell'esposizione.

Sebbene appena iniziato, lo spettacolo si avvia verso la sua atroce conclusione. La risposta delle baccanti non tarda, i tirsi, precedentemente addobbati, sono repentinamente e nuovamente convertiti in armi contro l'invasore: Αγ. ἄλλαι δὲ θύρσους ἔεσαν δι' αἰθέρος Πενθέως, στόχον δύστηνον, ἀλλ' οὐκ ἦνυτον, “*Messaggero*: Altre lanciavano tirsi attraverso il cielo contro Penteo, bersaglio sventurato, ma non riuscivano a colpirlo” [*Ba.* 1099-1100]. L'impegno congiunto di tutte le donne, i cui sforzi sono guidati da Agave, sradica l'albero su cui è assisa la vittima, Penteo così è brutalmente strappato via dal suo palcoscenico e dalla vita:

Αγ. πρώτη δὲ μήτηρ ἤρξεν ἱερέα φόνου καὶ προσπίνει νιν· ὁ δὲ μήτραν κόμης ἄπο ἔρριπεν, ὥς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει παρήιδος ψαύων· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος· οἴκτιρε δ' ὦ μήτέρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης. ἢ δ' ἀφρὸν ἐξιείσα καὶ διαστρόφους κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦς ἄχρη φρονεῖν, ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.

Messaggero: Fu sua madre, come sacerdotessa, a dare inizio al massacro e si avventò su di lui. Questi strappò via la fascia dai capelli, cosicché l'infelice Agave, riconoscitolo, non lo uccidesse, e disse queste parole, toccandole la guancia: “Madre, sono io, tuo figlio Penteo, che hai partorito nella casa di Echione. Ti prego, madre mia, non uccidere me, tuo figlio, per gli errori che ho commesso”. Quella, schiumando bava e ruotando le pupille stravolte, non comprendeva ciò che bisognava che comprendesse, presa da Bacco, e così lui non riuscì a persuaderla.

[Ba. 1114-1124]

Il confronto fra Agave e il figlio procede secondo quanto anticipato dallo Straniero e dal Coro nel quarto episodio e nel quarto stasimo. Il gesto compiuto da Penteo, il suo tentativo di privarsi di parte del travestimento per rendersi riconoscibile dalla madre è privo di effetto e denuncia la sua credulità rispetto all'inganno cosmeticamente perpetrato a suo danno da Dioniso. Il camuffamento da falsa donna e falsa baccante, in tal senso, lungi dall'aver prodotto un'effettiva, credibile interpretazione e dall'aver dotato di nuova identità il suo portatore, ha paradossalmente e intenzionalmente messo in risalto l'interprete, i suoi errori e le sue colpe, in un gioco di copertura e nascondimento tanto più incoerente e risibile quanto trasparente e inutile. Sotto l'effetto dell'invasamento bacchico, Agave dà così avvio allo *sparagmos* rituale, la vittima è fatta a brani dalla madre, dalle sue sorelle e dalle loro compagne²⁸.

²⁸ Sulle versioni iconografiche dello *sparagmos* di Penteo, *ex all.*, Traficante 2007a; LIMC, s.v. “Pentheus”.

Il trionfo e la vendetta di Dioniso offrono un nuovo momento di intersezione drammaturgica e scenica condensata intorno agli attributi dionisiaci in azione nelle *Baccanti*:

Αγ. κρᾶτα δ' ἄθλιον, ὅπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν, πῆξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὀρεστέρου φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου, λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων.

Messaggero: La testa sventurata avvenne che capitasse tra le mani della madre; conficcata in cima al tirso, lei la porta attraverso il Citerone come se fosse quella di un leone montano, dopo aver lasciato le sorelle in mezzo ai cori delle menadi.

[Ba. 1139-1143]

Si assiste così all'estrema trasposizione della perdita di controllo di Penteo sulle proprie decisioni e sulle proprie azioni, dipendente e soggiogato ai piani e al volere del dio. La morte di Penteo e il suo successivo ingresso come cadavere, spoglia materiale e scenica, sono reintegrati nello sviluppo drammaturgico delle due rappresentazioni sovrapposte e concatenate, la tragedia delle *Baccanti* e la tragedia di Penteo, offrendo lo spunto e la traccia per individuare un nuovo, congiunto intervento dionisiaco ed euripideo sui moduli tipici della tragedia. La vittima, o meglio parte di essa, la sua testa, diviene così il coronamento del tirso: la sua capitolazione corrisponde e determina il suo inserimento concreto nel corredo degli attributi dionisiaci, una duplice riduzione a elemento di attrezzeria che materializza e simboleggia, attraverso la riduzione e la fisica agglutinazione di due opposti incompatibili, la vittoria e la supremazia totale di Dioniso sul proprio avversario²⁹.

Il breve stasimo che separa il quinto episodio dall'esodo condensa e sintetizza l'intera operazione messa in atto dal dio, ripercorrendo il travestimento e la

²⁹ Sulla maschera di Penteo come corona del tirso di Agave e simulacro dionisiaco, *ex all.*, Kalke 1985; Chaston 2010, 179-244; Mueller 2016.

messinscena di Penteo con soluzioni lessicali che ribadiscono la possibile ipotesi di lettura avanzata in precedenza:

Χο. ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον, ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα, ὃς τὰν θηλυγενῆ στολὰν νάρθηκά τε ἴπιστὸν Ἄϊδα† ἔλαβεν εὐθυρσον, ταῦρον προηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων.

Coro: Innalziamo Bacco con la danza, alta gridiamo la sventura di Penteo, stirpe del serpente, che prese la veste da femmina e la canna di non contraffatto tirso, segno certo di morte infallibile, colui che ebbe il toro come guida verso la sventura.

[Ba. 1153-1159]

Riprendendo l'accostamento realizzato dallo Straniero fra attributi femminili e menadici durante la vestizione verbale occorsa nel terzo episodio, il Coro qui menziona entrambe le componenti che hanno realizzato il doppio, stratificato travestimento di Penteo. Il riferimento all'abbigliamento femminile assunto dal personaggio, θηλυγενῆ στολὰν, è posto in dialogo con l'attributo dionisiaco primario, il tirso. L'elaborata perifrasi dedicata a questo elemento insiste sul carattere di veridicità e autenticità del sacro strumento di Dioniso. La sua presenza fra le mani non degne dell'indegno Penteo, camuffato e non animato da convincimento e spirito di adesione, non può che tradursi in completa incompatibilità, un'accostamento forzato, incoerente e destinato al rigetto; Da ciò, la sua connotazione come segno di morte, ἴπιστὸν Ἄϊδα†, realizzando la perfetta corrispondenza tra la concretizzazione della colpa di Penteo, lo strumento della sua punizione e l'attrezzo scenico che renderà colpa e punizione visivamente esperibili dagli spettatori nell'esodo.

L'apostrofe rivolta dal Coro ad Agave registra l'ingresso del personaggio e il corrispondente avvio del segmento conclusivo della tragedia. Il dialogo lirico che sfuma il passaggio tra lo stasimo corale e l'ultimo episodio contiene i primi riferimenti testuali che consentono di visualizzare la testa di Penteo. L'alterazione menadica di Agave, complice le baccanti lidie, insiste in una descrizione del macabro trofeo di caccia che confonde insieme categorie fitomorfe, teriomorfe e antropomorfe:

Αγ. ἔλικα νεότομον [...] μακαρίαν θήραν, “*Agave*: viticcio appena tagliato” [Ba. 1170-1171];

Αγ.<×—υ—υ—υ—> νέον ἴνιν (integrato da Dodds *exempli gratia* seguendo Macnaghten e Wecklein <λέοντος ἀγροτέρου>), “*Agave*: giovane germoglio <di selvaggio leone>” [Ba. 1174];

Αγ. νέος ὁ μόσχος ἄρτι γένυν ὑπὸ κόρυθ' ἀπαλότριχα κατάκομον θάλλει. | Χο. πρέπει γ' ὅστε θῆρ ἄγραυλος φόβαι, “*Agave*: è un vitellino giovane, da poco la peluria gli fiorisce sulla guancia sotto un elmo di morbidi capelli. | *Coro*: Con la sua chioma assomiglia davvero a una bestia selvatica” [Ba. 1185-1188];

Αγ. ἄγραν τάνδε λεοντοφυᾶ, “*Agave*: questa preda leonina” [Ba. 1196].

Il passaggio ai trimetri è segnalato dall'invito del Coro alla donna a procedere con una nuova esibizione del crudo esito della messinscena compiutasi sul Citerone, uno spettacolo rivolto a un nuovo pubblico, i cittadini di Tebe e, fra questi, col privilegio di un'atroce prima fila, Cadmo e Penteo:

Χο. δεῖξόν νυν, ὦ τάλαινα, σὴν νικηφόρον ἀστοῖσιν ἄγραν ἣν φέρουσ' ἐλήλυθας. | Αγ. ὦ καλλίπυργον ἄστυ Θηβαίας χθονὸς ναίοντες, ἔλθεθ' ὡς ἴδητε τήνδ' ἄγραν Κάδμου θυγατέρες θηρὸς ἣν ἠγρεύσαμεν, [...] ἡμεῖς δέ γ' αὐτῇ χειρὶ τόνδε θ' εἴλομεν χωρὶς τε θηρὸς ἄρθρα διεφορήσαμεν. ποῦ μοι πατήρ ὁ πρέσβυς; ἐλθέτω πέλας. Πενθεύς τ' ἐμὸς παῖς ποῦ 'στιν; αἰρέσθω λαβὼν πηκτῶν πρὸς οἴκους κλιμάκων προσαμβάσεις, ὡς πασσαλεύση κρᾶτα τριγλύφοις τόδε λέοντος ὃν πάρειμι θηράσασ' ἐγώ.

Coro: Mostra dunque, sventurata, la tua preda vittoriosa ai cittadini, quella che hai portato con te venendo qui. | *Agave*: Voi che abitate la città dalle belle torri, nella terra di Tebe, venite a vedere questa preda di caccia che noi, figlie di Cadmo, abbiamo catturato ... Noi, soltanto con le nostre mani, abbiamo preso questa belva e ne abbiamo disconnesso le giunture. Dov'è il mio vecchio padre? Che venga vicino a me. E penteo, mio figlio,

dove si trova? Prenda una scala ben connessa, la sollevi contro la casa e vi salga sopra, per inchiodare ai triglifi questa testa di leone che io stessa ho cacciato prima di arrivare qui.

[Ba. 1200-1215]

L'ingresso di Cadmo risponde ironicamente e amaramente alla doppia richiesta di presenza avanzata dalla figlia. Questi scorta l'ingresso in scena dei figuranti che riportano a Tebe i resti di Penteo, a eccezione della testa, raccolti dal vecchio sovrano sul Citerone allo scopo di procedere con la sepoltura:

Κα. ἔπεσθέ μοι φέροντες ἄθλιον βάρος Πενθέως, ἔπεσθε, πρόσπολοι, δόμων πάρος, οὗ σῶμα μοχθῶν μυρίοις ζητήμασιν φέρω τόδ'[ε]

Cadmo: Seguitemi, voi che portate il triste peso di Penteo. Seguitemi, servi, davanti alla reggia, dove questo corpo io conduco, stremato da interminabili ricerche.

[Ba. 1216-1219]

Il personaggio di Penteo torna a fare la sua comparsa, virtualmente ricomposto, pur dislocato, negli elementi costitutivi dell'involucro scenico precedentemente animato dall'interprete nell'impersonare il ruolo corrispondente, i brandelli del suo corpo e il suo volto/maschera. L'indiretta presenza di Penteo dialoga con quella effettiva di Agave e Cadmo: le figure costituiscono un trittico che porta alla vista degli spettatori a teatro le tre differenti risposte e reazioni all'ineluttabile avvento di Dioniso a Tebe dispiegate lungo tutta l'azione tragica. Euripide si produce così in un'amara e desolante *curtain call* conclusiva, richiamando sulla scena i tre attori che hanno prestato la loro parte all'azione voluta dal dio per la diffusione del suo culto e della sua autorità; tra questi, ancora una volta, spicca Penteo, il protagonista indiscusso del *play within the play* di Dioniso, riuscitissimo ancorché e proprio perché fallimentare.

Di spettacolo in spettacolo, sul filo tra esperienza teatrale e rituale è condotto l'ultimo gioco di sguardi che produce il tardivo, catastrofico riconoscimento di Penteo. Agave, dalla riacquistata percezione visiva, è in grado così di riconoscere

correttamente, nella testa ferina che tiene fra le mani, il proprio figlio, dopo averlo già ostinatamente riconosciuto – e punito – come l'uomo, il sovrano e il condottiero nemico di Dioniso:

Κα. τίς οὖν ἐν οἴκοις παῖς ἐγένετο σῶι πόσει; | Αγ. Πενθεύς, ἐμῆι τε καὶ πατρὸς κοινωνία. | Κα. τίνοσ πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις; | Αγ. λέγοντος, ὃ γ' ἔφασκον αἰ θηρώμεναι. | Κα. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν. | Αγ. ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν; | Κα. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε. | Αγ. ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ. | Κα. μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικένα; | Αγ. οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα,

Cadmo: Chi è il figlio che hai generato al tuo sposo in questa casa? | *Agave*: Penteo, dall'unione mia e di suo padre. | *Cadmo*: E allora di chi è il volto che tieni fra le braccia? | *Agave*: Di un leone: così, almeno, dicevano le cacciatrici. | *Cadmo*: Guarda adesso, correttamente: è poca fatica guardare. | *Agave*: Ohimè, che cosa vedo? Che cos'è questo che posto tra le mani? | *Cadmo*: Osservalo attentamente, comprendi con più chiarezza. | *Agave*: Vedo grandissimo dolore, me sventurata! | *Cadmo*: Ti sembra forse che assomigli a un leone? | *Agave*: No! Reco con me la testa di Penteo, me sventurata!

[Ba. 1275-1284]

L'agnizione e il compianto sono interrotti dall'apparizione *ex machina* di Dioniso come divinità, una scena il cui disastroso e lacunoso stato di conservazione testuale non consente di verificare la presenza di informazioni circa la presentazione e il trattamento degli attributi. Il dio, presentandosi – e mostrandosi? – per la prima volta come se stesso, e come tale degno di quegli onori della cui privazione è stato oltraggiato, annuncia il destino di peregrinazioni di Agave e Cadmo, e la metamorfosi in serpente che aspetta quest'ultimo, insieme con la consorte Armonia. Sulle soglie della partenza e dell'uscita di scena, Agave saluta amaramente i luoghi che dovrà abbandonare, soprattutto il Citerone, palcoscenico della propria personale sventura.

La futura, totale estraneità rispetto a Dioniso auspicata dalla donna traspare dall'ultima attestazione del tirso occorrente nella tragedia: Ἀγ. ἔλθοιμι δ' ὄπου [...] μηδ' ὄθι θύρσου μνήμη' ἀνάκειται· βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν, “*Agave*: Vorrei recarmi dove ... non vi sia alcun ricordo del tirso. Siano altre baccanti, ad occuparsene.” [Ba. 1383-1387]. La densità semantica di questo riferimento racchiude l'ampio spettro di funzioni rivestite dall'attributo, e dal corredo dionisiaco in generale, rilevate lungo tutto il dramma. La polisemia di μνήμη, tanto “memorial, remembrance, record” quanto “mound or building in honour of the dead, monument, tomb” e ancora “memorial dedicated to a god” [LSJ, *sub voce*] proietta l'immagine e il ricordo rifiutati dal personaggio nuovamente sul concreto attrezzo di scena.

Vessillo di trionfo innalzato dal vincitore sulle macerie dello scontro, segnacolo tombale – μνήμη in questo senso ricorre nel prologo per il sacro recinto di Semele [Ba. 6] – e “dedica” al dio, ἀνάκειται, come Penteo aveva inconsapevolmente e tragicamente dedicato allo Straniero la sua persona, da questi addobbata per le sue prossime esequie, σοὶ γὰρ ἀνακείμεθα δῆ [Ba. 934], una maschera su una pertica si erge sulle *Baccanti*, in dialogo e come potenziale duplicato del simulacro di culto condotto a teatro come patrono e primo spettatore durante gli agoni, testimonianza tangibile dell'appartenenza a Dioniso tanto del teatro mitico di Tebe quanto, se non soprattutto, del teatro civico di Atene.

A conclusione del percorso fin qui condotto sulla presentazione e sul trattamento riservati da Euripide agli attributi dionisiaci nelle *Baccanti*, sembra opportuno soffermarsi nuovamente sul modulo scenico-drammaturgico privilegiato della vestizione in abiti femminili e menadici di Penteo, fulcro strutturale di ciò che è stata definita da Segal come “metatragedy”, ossia un prodotto performativo che si pone come “self-conscious reflection by the dramatist on the theatricality and illusion-inducing power of his own work” [Segal 1982, 216].

Si propone dunque un discorso che provi a indagare il senso e le possibili ragioni sottese a un'operazione correttamente descritta da Cerri come “paracomica”, ovvero la diretta derivazione della scena tragica dall'immediato precedente comico

rappresentato dalle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, un confronto cruciale proprio perché da un punto di vista eminentemente narrativo, legato allo svolgimento d'intreccio dell'azione, il travestimento di Penteo assolve una funzione (soltanto apparentemente) "accessoria", "solo marginale per ciò che concerne lo sviluppo effettivo della vicenda" [Di Benedetto 2004, 40].

L'esistenza di una relazione fra *Baccanti* e *Tesmoforiazuse* – da cui la presenza di elementi comici nella tragedia [Biffi 1961] – è percepita già da Roux nel suo commento alla tragedia. L'editrice, tuttavia, mette in guardia dal pericolo di un'interpretazione in chiave "comica" del travestimento, attribuendo a tale categoria una connotazione leggera, inadatta al pesantissimo tenore del travestimento e alle conseguenze da esso implicate:

Euripide a senti le danger de la situation : déguiser un homme en femme est un des procédés les plus efficaces de la comédie (cf. les *Thesmophories* d'Aristophane). Il fallait éviter que la scène ne devienne burlesque et, par conséquent, bien montrer aux spectateurs que l'acceptation du déguisement par Penthée est le signe concret de la destruction progressive de sa personnalité. Ainsi ce travesti prendra toute sa signification tragique : Penthée, jeune roi viril, ne sera plus qu'une marionnette dont le dieu tiendra les fils.

[Roux 1972, 503]

Sulla scia delle considerazioni avanzate da Roux si pone Marelli, tre decenni e vari contributi più tardi, affrontando l'argomento nell'ambito di un più esteso contributo sul ritratto aristofane di Euripide. Lo studioso si allinea all'equivalenza fra "comico" e "divertente" e dirime la questione dell'innegabilità di un rapporto interteatrale fra *Baccanti* e *Tesmoforiazuse* postulando, per via paradossale, la "precedenza [cronologica] della parodia sul testo parodiato" [Marelli 2006, 153]:

Non riesco a trovare comica o umoristica la scena di Penteo trasformato in donna. Né riesco a immaginare che Euripide scegliesse un momento così drammatico per citare una scena delle *Tesmoforiazuse* [...]. Difficile supporre che, per rappresentare questo momento culminante della

καταστροφή tragica, Euripide volesse o potesse far ricorso, sia pure in modo strumentale, a modelli comici [...]. Aristofane è compenetrato così profondamente dell'arte e dello spirito euripidei da prefigurare una scena che sarebbe stata scritta solo anni dopo dal suo bersaglio polemico.

[Marelli 2006, 150-153]

Distinguendo fra *comedy elements* – “structural forms, characters, dramatic situations, motifs, themes, and story patterns which were already or were soon to become typical elements of comedy” – e *comic elements* – “the 'laughable' [...] in its various manifestations and tones” – Seidensticker riconosce questi ultimi nella scena di travestimento di Penteo *ex Thesmoforiazuse* ed è il primo a recuperare la categoria descrittiva di “tragicomico” a proposito di *Baccanti*, una commistione rintracciabile nelle radici dionisiache tanto dei fenomeni rituali quanto di quelli teatrali:

In the *Bacchae* Euripides has represented the fascinating and irritating ambivalence of the Dionysiac, which combines the brutal destruction of *σπαραγμός* and *ὠμοφαγία* with jubilant dances and songs and the happy natural life of the maenads: savage cruelty and heavenly bliss, terror and happiness, death and life. The additive and synthetic combination of the tragic and the comic is, in my opinion, one of the means by which Euripides has achieved the intended ambiguity. The irritating quality of the tragicomic is perfectly adequate in the story of the god who characterizes himself as *δεινότατος, ἀνθρώποισι δ' ἠπιώτατος* (861) and whose actor, as Dodds has correctly stressed, wears a smiling mask throughout the play. The indissoluble blending of the tragic and the comic is an expression of the enigmatic ambivalence of the Dionysiac, which is, after all, the ritual and psychic substratum out of which tragedy and comedy grew. It is this fundamental double nature of the god and his cult which-apart from the special functions of the comic elements in their special contexts-provides the basic reason for the importance of the tragicomic technique in the *Bacchae*.

[Seidensticker 1978, 319-320]

Muovendo da analoghe basi, ancora, nel suo studio su costume e travestimento

nel teatro di quinto secolo a.C. Muecke propende per una connotazione “grottesca” sottesa all’umorismo della ripresa comica, appesantendone la componente metateatrale:

The fact that Pentheus is disguised in female dress is not enough to identify the basis of the second ‘toilet’ scene as a comedy element. [...] Those who find humor in the scene are led to do so, I think, by the ‘comic handling of the action, for the realism with which the disguise is treated points up its incongruity [...] What kind of humour is this? Words that come up in descriptions of the scene include ‘gruesome’, ‘macabre’, ‘grotesque’ and ‘tragicomic’ Of these I would regard ‘grotesque’ as the most appropriate, for it suits best the indissoluble tension between the tragic and comic which Seidensticker rightly discerns in the scene. [...] To conclude, the use of disguise in the Bacchae is to be set within the tragic tradition in which disguise is a plot device, and an element of intrigue. The change of costume entailed also functions independently as a dramatic device of tragedy. The play as a whole shows a further aspect of intrigue and disguise that we have found to be implicit in tragedy and explicit in comedy, and which finds its climax in our scenes, with the sense of Dionysus as the master plotter, manipulating and staging Pentheus’ intrigue in a manner analogous to that of the tragedian as producer and stager of his characters in a performance of a play, for the role of Dionysus in these scenes of the Bacchae is equivalent to that of ‘Euripides’ in Aristophanes’ play, and as Seidensticker reminds us, Dionysus was the god of tragedy and comedy and presided over the dramatic festival of Athens.

[Muecke 1982a, 32-35]

Pienamente “tragicomica” e “paracomica” è la situazione secondo Cerri, in un contributo monografico interamente concentrato sull’argomento che indaga la genesi della derivazione, ipotizzando un Euripide “spettatore” del proprio ritratto parodico sulla scena delle *Tesmoforiazuse*, e ancora una catena di repliche performative della commedia quale *trait d’union* a garanzia della trasparente leggibilità degli apporti aristofanei alle *Baccanti*:

Nelle *Tesmoforianti* la presa in giro di Euripide è scherzosa, anche caustica, ma sostanzialmente benevola, perché presuppone chiaramente il riconoscimento della sua genialità inventiva, di necessità messa alla berlina secondo i canoni della commedia. Ciò nonostante, anzi forse proprio per questo, Euripide, l'Euripide reale, dovette sentirla in qualche modo come una sfida ardua: Aristofane aveva inventato una situazione paradossale e stupenda, e l'aveva attribuita a lui in quanto personaggio, per prendersi gioco di lui in quanto poeta tragico, sicuro che lui, in quanto persona reale, non avrebbe mai potuto inventare qualcosa di simile, proprio perché poeta tragico, non comico.

[Cerri 2011, 101-102]

Assistiamo così ad uno scambio di omaggi scherzosi, ma intensi, tra Aristofane ed Euripide e la scena euripidea è 'paracomica' in duplice senso: più superficialmente, è imitazione di una scena comica, che mantiene il suo taglio comico, nel corpo di una tragedia; a livello profondo, la scena è comica e tragica insieme, nel senso pieno dei due termini, in quanto l'elemento comico, atto a suscitare le conseguenti risate del pubblico, è nello stesso tempo terribilmente tragico, perché prelude apertamente allo scempio di Penteo ad opera delle baccanti. La risata del pubblico è costantemente raggelata e trasformata in brivido di terrore e pulsione di pietà. Non mi sembra esagerato affermare che, con questo impasto, Euripide ha dato vita ad un nuovo genere poetico destinato a restare senza seguito nella storia della letteratura greca, un tragi-comico che non ha nulla a che fare con ciò che nella poetica dell'età moderna, tra Cinque e Seicento, si chiamò "tragicommedia", perché si tratta invece di una drammaturgia tragica nella quale il comico si trasforma in un grottesco raccapricciante, ossessivo, pregno di morte implacabile ed espiatoria. [...] Rimane da chiederci se, nella volontà d'arte di Euripide, l'imitazione delle *Tesmoforianti* dovesse restare in qualche modo un suo segreto compositivo, certo facilmente svelabile in sede di critica letteraria *a posteriori*, o se invece dovesse giocare come allusione ben percepibile dal pubblico nel corso stesso della rappresentazione, allusione attiva sul piano

drammatico proprio in quanto rielaborazione esplicita della commedia di Aristofane, il cui ricordo entrasse così nella dialettica scenica. [...] Come avrebbero potuto gli Ateniesi, nella previsione di Euripide, aver dimenticato le *Tesmoforianti*? Avevano visto Aristofane deriderlo, attribuendogli l'idea ad un tempo geniale e maldestra del travestimento femminile. Era una presa in giro, ma anche un riconoscimento implicito della sua inventività inesauribile. Lui raccoglieva la sfida, attuava l'idea in una delle sue tragedie più splendide, trasferiva il ruolo del consigliere da se stesso a Dioniso, dio del teatro e della maschera, e trasformava lo stratagemma da tentativo destinato al fallimento, in insidia proditoria, mirata alla rovina del travestito. Il gioco intertestuale non avrebbe potuto non risultare palese.

[Cerri 2011, 107-109]

In maniera simile e complementare, Saetta Cottone ipotizza una situazione di esplicita rivalità poetica fra Euripide e Agatone *in nuce* a un'operazione, compiuta nelle *Baccanti*, funzionale al ristabilirsi dell'autorità del tragediografo attraverso la creazione di un personaggio capace di dominare in senso metateatrale entrambi i generi, tragico e comico:

La réponse d'Euripide ne prête pas à equivoque : il réconcilie la polarisation instaurée par Aristophane entre sa représentation comme poète comique et celle qui fait Agathon un nouveau Dionysos, construisant sa pièce autour de la figure omnipotente du seul et unique Dionysos, le sien, revenu sur la scène une nouvelle fois, pour affirmer le pouvoir de son art, un art supérieur qui dépasse les deux genres tout en les englobant.

[Saetta Cottone 2010, 210]

Tenendo conto della serie di valide e autorevoli considerazioni espresse sull'argomento e sintetizzate nella rassegna finora elaborata, si propone di seguito la formulazione di una ipotesi di descrizione e interpretazione della "comica" vestizione di Penteo che scaturisca e ritorni sulle specifiche rilevate a proposito dell'*interpretatio* comica del travestimento tragico nelle *Tesmoforiazuse* e, più in generale, nella Commedia Attica antica.

Si è osservato come la manipolazione degli elementi di costume e attrezzatura riscontrata nei segmenti paratragici di Aristofane e degli altri autori comici pervenuti per frammenti e testimonianze insista con particolare frequenza su scene, personaggi e situazioni già caratterizzate, nel modello originario oggetto di distorsione parodica, da una più o meno velata “coscienza del travestimento”. Ciò è compiuto attraverso l’impiego di meccanismi di intervento analoghi, sia pur iperbolicamente deformati, rispetto a quanto è sotteso alla costituzione e/o alla destrutturazione dell’identità dei personaggi tragici in azione nei precedenti di riferimento. La maggior esperibilità quantitativa e qualitativa di questo fenomeno nelle drammaturgie comiche rispetto a quelle tragiche, ancora, è in massima parte dipendente dalla deliberata, esplicita trasparenza propria della Commedia rispetto alle concrete pratiche e procedure che permettono il “fare teatro”, opacizzate in Tragedia dalle esigenze proprie della mimesi drammaturgica.

L’esistenza e l’insistenza su questo comune terreno concreto e teatrale, che parla dell’allestimento delle rappresentazioni qualunque sia il loro genere di appartenenza, intrinseco al funzionamento e alla godibilità dei lanci e dei lazzi comici rivolti alla tragedia, risulta così singolarmente consonante con il riconoscibile e consapevole intervento compiuto da Euripide nelle *Baccanti* sui moduli, sui nuclei e sulle cellule tipiche della tragedia. Il rimaneggiamento delle strutture, e il conseguente “ritorno al teatro”, investono così anche il recupero intenzionale della scena di travestimento di Mnesiloco: si tratta di una ripresa indubbiamente comica, indipendentemente dal colore e dal gusto delle eventuali risate che è in grado di suscitare, ma ancor prima pienamente teatrale, una constatazione la cui ovvietà ricomponе e risolve la (forse troppo) sottile differenza fra *comedy* e *comic elements* di Seidensticker, come riporta l’esempio di Beltrametti, nel suo saggio sul riso di Dioniso:

Credo sia il tempo di pensare le *Baccanti* come il testo esemplare della tragedia che, quando evoca il riso, non fa la commedia e, quando fa la commedia (adotta moduli comici), non fa ridere e neppure sorridere.

[Beltrametti 2007a, 163]

La tragedia postrema, ai limiti del tragico e dei limiti dello spettacolo tragico, se ricorre al modulo topico della commedia, non lo fa per segnalare la propria crisi, ma metabolizzando senza residui anche la commedia, suscitando angoscia anche intorno a ciò che aveva fatto sempre e inerzialmente ridere, come il travestimento e lo scambio intersessuale.

[Beltrametti 2007a, 166]

Confermando e completando le formulazioni della studiosa, si noti come travestimento e scambio intersessuale costituiscano la cifra caratteristica del “playing the other” teatrale greco antico, sia esso comico – e latore di riso –, tragico o satiresco, un aspetto rilevato nella sua forma più compiuta da Zeitlin:

The fact that Pentheus dons a feminine costume and reharses in it before our eyes exposes perhaps one of the most marked features of Greek theatrical mimesis: that men are the only actors in this civic theatre: in order to represent women onstage, men must always put on a feminine costume and mask. What this means is that it is not a woman who speaks or acts for herself and in herself onstage; it is always a man who impersonates her.

[Zeitlin 1996, 343]

Da ciò deriva l'importanza, nelle *Baccanti*, di quanto Mueller definisce “the play's material world – its props and costumes”, un insieme di “accessori” di assoluta, non accessoria né secondaria rilevanza: “these tragic objects posit a tantalizing and tangible link between the worlds of myth, theater, and ritual, as the action climaxes with a shocking but theatrically stunning epiphany of Dionysus” [Mueller 2016, 70]. La veridicità di questa affermazione, peraltro, è convalidata dalla possibilità di sostituire l'attributo che determina “objects” da “tragic” a “comic” a “theatrical”, senza che il significato generale risulti falsato, infondato o incapace di recuperare elementi a suo supporto dall'analisi delle risorse drammaturgiche e sceniche euripidee.

Alla luce di queste ultime considerazioni, è così possibile intendere il recupero della Commedia nelle *Baccanti* come uno degli elementi che confermano le profonde

istanze di speculazione metateatrale poste in azione da Euripide nella composizione drammaturgica e scenica, una “consapevolezza teatrale” culminante con la costituzione concentrica della tragedia di Penteo: una rappresentazione teatrale totale posta in essere dal dio stesso del teatro attraverso il controllo assoluto dei materiali scenici e poetici, tragici e comici che creano il teatro e i suoi personaggi.

6. Conclusioni

Al termine dell'esposizione dei tre *dossier* monografici, sembra opportuno richiamare e riassumere le considerazioni prodotte in merito a ciascun caso di studio affrontato, filtrandole attraverso la cornice interpretativa ricavata dal discorso costruito intorno alle *Tesmofoiazuse* per fare emergere quei tratti che paiono rispondere e comprovare con più rilevanza l'ipotesi descrittiva e interpretativa avanzata a monte della ricerca.

Gli esempi tragici selezionati hanno permesso di riscontrare direttamente l'applicazione "originaria" dei modi d'intervento sul travestimento tragico individuati nei segmenti metateatrali e paratragici aristofanei, e più generalmente comici. Presenza simultanea di elementi previsti ed elementi inattesi, assenza di elementi previsti necessari, duplicazione di elementi necessari esclusivi, sostituzione di elementi previsti con elementi inattesi e originalità d'impiego di elementi rispetto all'uso previsto, in tal senso, innervano e sviluppano la presentazione e il trattamento riservato ai costumi di Cassandra, Atena e Dioniso.

Sinistra curiosità e inquietante sorpresa desta, nell'*Agamennone*, l'uso anomalo, improprio e apparentemente sovversivo che la veggente fa delle insegne apollinee che ne sanciscono l'identità e l'autorità, dichiarandone nel contempo il triste destino e l'atroce, imminente condanna. Altrettanto sorprendente – pur atteso – pare il recupero *in variazione* di vesti e oggetti della Cassandra eschilea da parte di Euripide nelle *Troiane*, un *habitus* arricchito di nuovi attributi e rispondente alla complessità del personaggio, sposa e vendicatrice, vittima sacrificale e carnefice.

I ritratti complementari di Atena offerti nelle *Eumenidi* di Eschilo, nell'*Eretteo* e nello *Ione* di Euripide, a loro volta, contribuiscono a tracciare un'immagine della pacifica e belligerante patrona di Atene in costante rapporto con i propri duplicati iconici e agiti, una relazione riverberata e amplificata dalla moltiplicazione dei suoi attributi. Singolarmente ed efficacemente, tale processo di riproduzione non degrada né sminuisce le prerogative degli originali e della loro divina portatrice in favore delle copie, concorrendo piuttosto ad affermare e diffondere capillarmente il prestigio e l'autorevolezza dell'"unica" dea, delle sue armi e dei suoi stemmi.

L'attestazione simultanea di tutti i meccanismi, ancora, occorre per gli elementi di costume e attrezzeria dionisiaci nelle *Baccanti* di Euripide. Superando, dominando e ricomponendo le irriducibili opposizioni tra i generi, l'addobbo del dio/uomo in abiti femminili e delle sue seguaci riveste concretamente e metaforicamente Tebe e i suoi abitanti. Tutti i personaggi, così, sono testimoni – consenzienti o costretti loro malgrado – dell'avvento tremendo e trionfale di Dioniso, a un tempo spettatori e comprimari di una messa in scena la cui sofisticatezza – e sofisticazione – (meta)teatrale trova immediato confronto soltanto con analoghe, esplicite situazioni rintracciabili nella drammaturgia comica.

Le figure osservate in azione nei casi di studio prescelti, ancora, sono accomunate da una percepibile coscienza del loro “costume”. Espressa con gradazioni di intensità variabile, tale consapevolezza delle relazioni intercorrenti tra abiti e oggetti, identità e comportamenti si estende fra gli estremi della convinta aderenza all'*habitus* – da cui la tristezza per il suo abbandono, come per Cassandra nelle *Troiane*, o ancora la “metamorfosi” gorgonica e atenaica di Creusa nello *Ione* – e del suo deliberato rifiuto – di nuovo il caso di Cassandra nell'*Agamennone*. Anche in questo caso, il culmine è costituito dalle *Baccanti*, e in particolare dalla scena di vestizione, fra travestimento e travestitismo, di Penteo, un momento che conferma la posizione di assoluta preminenza di Dioniso (e con questi di Euripide), alla confluenza e nell'intersezione tra i generi, maschile e femminile, tragico e comico.

Alla luce di queste riflessioni, è possibile confermare la percorribilità della proposta di lettura ermeneutica avanzata sulle strategie di rappresentazione per costume e attrezzeria delle donne della tragedia, e motivare e approfondire *ex post* la scelta dei personaggi, nel ben più vasto repertorio di altri, notevoli confronti possibili.

Cassandra, Atena e Dioniso, in questo senso, e con loro – o al loro posto – le “spoglie” concrete, i costumi, gli attrezzi e gli oggetti che, indossati e animati dagli attori, hanno consentito loro di agire fisicamente, sotto gli sguardi di altrettanto fisici spettatori, rappresentano tre diversi modi, tra di essi compenetrati, di approcciare e interpretare la Tragedia Attica e il teatro, antico ma non solo.

Cassandra, così, già epica principessa e poi profetessa sulla scena e dalla scena, materializza la capacità della drammaturgia e dell'allestimento di recuperare e fare proprio il repertorio di storie a esso preesistente, un serbatoio di figure, motivi e modelli cui attingere, da modificare e forzare produttivamente e creativamente verso nuove, originali invenzioni e soluzioni, rispettando la tradizione con la consapevolezza, però, di poterla affiancare, se non addirittura di imporsi su di essa e sostituirsi efficacemente a essa.

Atena, a sua volta, dea-città, è l'ipostasi del legame inscindibile fra il teatro e il contesto pubblico e politico su cui si fonda e da cui è originato, il riflesso di quel sistema di relazioni sociali da cui scaturisce l'occasione performativa e che trova proprio nell'occasione performativa l'immagine che ne manifesta e ne conferma la stabilità, scoprendone e discutendone apertamente, nello stesso tempo, le criticità e le contraddizioni.

Dioniso, infine, semplicemente è il teatro, riassume il gioco tanto cosciente quanto inconsapevole che regola e crea lo spettacolo, un momento tecnico e spontaneo che produce uno spazio e un tempo altri, sostituendo la realtà con una finzione effimera pur altrettanto autentica, credibile e creduta fino alle lacrime o alle risate, attraversata da donne tanto più vere quanto più interpretate da uomini.

Cassandra, Atena e Dioniso, personaggi tanto potenti da essere contenuti e riconosciuti entro il più piccolo frammento di costume o trascurabile accessorio, emergono dunque come ideali protagonisti e rappresentanti della *troupe di dramatis personae* che popola la Tragedia Attica e il teatro, una macchina in grado di assimilare e recepire contenuti, di trasformarli e autoalimentarsi con essi in un continuo dialogo, sommerso o esposto, fatto di riprese, citazioni, omaggi e tradimenti, e ancora di diffonderli generando una serie infinita di repliche e rappresentazioni, teatrali, testuali, iconiche, in una parola culturali. Da un palcoscenico, da una pagina di copione, dalla superficie dipinta di un vaso, così, le "spoglie" di Cassandra, Atena, Dioniso e tante altre "donzelle" primedonne continuano a fare teatro, continuano a richiedere gli applausi del loro pubblico.

7. Bibliografia

- Abbattista,
Lo Piparo 2016
A. Abbattista, F. Lo Piparo, *The two folds of Athena's garment. Military and Maternal Aegis in Euripides' Ion*, paper presented at the 2016 Classical Association Conference, University of Edinburgh, 9 April 2016.
- Abbondanza 2008
L. Abbondanza (a cura di), *Filostrato Maggiore. Immagini*, Torino 2008.
- Aéliion 1983
R. Aéliion, *Euripide héritier d'Eschyle*, I-II, Paris 1983.
- Aellen 1994
C. Aellen, *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiate*, I-II, Kilchberg-Zürich 1994.
- Aellen, Cambitoglou,
Chamay 1986
C. Aellen, A. Cambitoglou, P. Chamay (éd.), *Le peintre de Darius et son milieu*, Genève 1986.
- Amandry 1950
P. Amandry, *La mantique Apollinienne à Delphes*, Paris 1950.
- Aricò 1981
G. Aricò, *Contributo alla ricostruzione degli Skyrioi euripidei*, in I. Gallo (a cura di), *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, Salerno 1981, 215-230.
- Auger 1983
D. Auger, *Le jeu de Dionysos. Déguisements et métamorphoses dans les Bacchantes d'Euripide*, "Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie" 1 (1983), 57-80.
- Austin 1967
C. Austin, *De nouveaux fragments de l'Erechthée d'Euripide*, "Recherches de Papyrologie" 4 (1967), 11-67.
- Austin 1968
C. Austin, *Nova Fragmenta Euripidea in Papyris reperta*, Berlin 1968.
- Austin, Olson 2004
C. Austin, D.S. Olson (ed.), *Aristophanes. Thesmophoriazusaë*, Oxford 2004.
- Avramidou 2011
A. Avramidou, *The Codrus Painter*, Madison 2011
- Baggio 2016
M. Baggio, *Gli oggetti tra testo, teatro e immagini. Identità, ruoli, statuti*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 393-446.
- Barber 1991
E.W.J Barber, *Prehistoric textiles*, Princeton 1991.
- Barber 1992
E.J.W. Barber, *The Peplos of Athena*, in J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton 1992, 103-117.
- Barnes 2004
J. Barnes, *Prop*, in D. Kennedy (ed.), *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford 2004.
- Barrett 1998
J. Barrett, *Pentheus and the Spectator in Euripides' "Bacchae"*, "The American Journal of Philology" 119.3 (1998), 337-360.

- Basta Donzelli 2006 G. Basta Donzelli, *Il riso amaro di Dioniso. Euripide, Baccanti, 170-369*, in Medda, Mirto, Pattoni 2006, 1-17.
- Basta Donzelli 2009 G. Basta Donzelli, *La parodo dello Ione di Euripide*, in Mureddu, Nieddu, Novelli 2009, 23-50.
- Basta Donzelli 2010 G. Basta Donzelli, *La parodo dello "Ione" di Euripide o della funzione dell'"immagine" in un testo teatrale*, in L. Belloni (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti tra la parola e la visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, 141-167.
- Battezzato 2003 L. Battezzato (a cura di), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del Convegno (Pisa, 14-15 giugno 2002), Amsterdam 2003.
- Battezzato 2003a L. Battezzato, *I viaggi dei testi*, in Battezzato 2003, 7-32.
- Beltrametti 2007 A. Beltrametti (a cura di), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide*, Como-Pavia 2007
- Beltrametti 2007a A. Beltrametti, *Il dio che ride*, in Beltrametti 2007, 167-168.
- Bevington 1984 D. Bevington, *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*, Cambridge 1984.
- Biehl 1992 W. Biehl, *Textprobleme in Euripides' Ion*, "Philologus" 136 (1992), 14-30.
- Bierl 1991 A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und "metatheatralische" Aspekte im Text*, Tübingen 1991.
- Biffi 1961 L. Biffi, *Elementi comici nella tragedia greca*, "Dioniso" 35 (1961), 89-102.
- Blasina 2003 A. Blasina, *Eschilo in Scena. Dramma e Spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart 2003.
- Bobrick 1991 E. Bobrick, *Iphigenia Revisited: "Thesmophoriazusae" 1160-1225*, "Arethusa" 24.1 (1991), 67-76.
- Bonanno 1987 M.G. Bonanno, *Paratragedia in Aristofane*, "Dioniso" 57 (1987), 133-167.
- Bonanno 1999 M.G. Bonanno, *Sull'ὄψις aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno*, in L. Belloni, V. Citti, L. De Finis (a cura di), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Trento – Rovereto, febbraio 1999), Trento 1999, 251-278.
- Bonanno 2000 M.G. Bonanno, *Ὄψις e ὄψεις nella Poetica di Aristotele*, in G. Arrighetti (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno (Pisa, 7-9 giugno 1999), Pisa 2000, 401-411.
- Bonanno 2006 M.G. Bonanno, *L'ἐκκόκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in Medda, Mirto, Pattoni 2006, 69-82.

- Bordignon 2015 G. Bordignon (a cura di), *Scene dal Mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.
- Borthwick 1969 E. K. Borthwick, *Two Notes on Athena as Protectress*, "Hermes", 97.4 (1969), 385-391.
- Borthwick 1970 E. K. Borthwick, *P. Oxy. 2738: Athena and the Pyrrhic Dance*, "Hermes", 98. 3 (1970), 318-331.
- Bosonnet 1978 F. Bosonnet, *The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays*, Bern 1978.
- Böttiger 1822 K.A. Böttiger, *Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildlichen Alterthumskunde*, Leipzig 1822.
- Brouskari 1974 M. Brouskari, *The Acropolis Museum. A Descriptive Catalogue*, Athens 1974.
- Brulé 1987 P. Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Paris 1987.
- Burnett 1970 A.P. Burnett, *Pentheus and Dionysus: Host and Guest*, "Classical Philology" 75 (1970), 15-29.
- Calame 2011 C. Calame, *Myth and Performance on the Athenian Stage: Praxithea, Erechtheus, Their Daughters, and the Etiology of Autochthony*, "Classical Philology" 106.1 (2011), 1-19.
- Calder 1969 W.M. Calder III, *The Date of Euripides' Erechtheus*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 10 (1969), 147-156.
- Cantarella 1967 R. Cantarella, *Agatone e il prologo delle Tesmoforiazuse*, in R. E. H. Westendorp Boerma (ed.), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, 7-15.
- Carrara 1977 P. Carrara (a cura di), *Euripide. Eretteo. Introduzione, testo e commento*, Firenze 1977.
- Carrara 2009 P. Carrara, *Il testo di Euripide nell'antichità. Ricerche sulla tradizione testuale euripidea antica, sec. IV a.C.-sec. VIII d.C.*, Firenze 2009.
- Casaubon 1610 *Aeschyli | Agamemnon | Isaaco Casaubono | interprete | MDCX*, Ms. Parisinus Graecus 2791, Paris, BNF.
- Casaubon 1612 *ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ ἠθικοὶ χαρακτήρες. Theophrasti Notationes Morum. Isaacus Casaubonus recensuit, in Latinum sermonem vertit, & Libro Commentario illustravit. Editio tertia recognita, ac infinitis in locis ultra praecedentes aucta & locupletata. Cum indice necessario. Lugduni, apud viduam Ant. De Harsy, Ad insigne Scuti Coloniensis MDCXII.*

- Castellaneta, Maffione 2016 S. Castellaneta, A.L. Maffione, *Gli oggetti nelle commedie di Aristofane*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 447-550.
- Ceccarelli 1998 P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma 1998.
- Ceccarelli 2004 P. Ceccarelli, *Dancing the Pyrrhiche in Athens*, in P. Murray, P. Wilson (ed.), *Music and the Muse. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, 91-118.
- Centanni 1994 M. Centanni, *Eschilo, Sette contro Tebe 699-700: melanaigis (...) Erinys*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 46.1 (1994), 129-134.
- Centanni 2003 M. Centanni (a cura di), *Eschilo. Le Tragedie*, Milano 2003.
- Centanni, Licitra, Nuzzi, Pedersoli 2015 M. Centanni, C. Licitra, M. Nuzzi, A. Pedersoli, *Il Laocoonte perduto di Sofocle: una ricostruzione per fragmenta testuali e iconografici*, in Bordignon 2015, 205-228.
- Cerri 2011 G. Cerri, *Un caso di paracommedia in tragedia: dalle Tesmoforianti alle Baccanti*, "Dioniso" N.S. 1 (2011), 99-118.
- Chaston 2010 C. Chaston, *Tragic Props and Cognitive Function*, Leiden-Boston 2010.
- Chiocchio 1992 N. Chiocchio, *I serpari di Cocullo*, Roma 1992.
- Clairmont 1971 C.W. Clairmont, *Euripides' Erechtheus and the Erechtheion*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 12 (1971), 185-495.
- Cole 2008 S. Cole, *Annotated Innovation in Euripides' "Ion"*, "The Classical Quarterly" 58.1 (2008), 313-315.
- Coles 1974 R.A. Coles, *A Nex Oxyrhynchus Papyrus. The Hypothesis of Euripides' Alexandros*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" Supplement 32, London 1974.
- Collard 2007 C. Collard, *The Pirithous Fragments*, in C. Collard, *Tragedy, Euripides and Euripideans*, Oxford 2007, 56-68.
- Collard, Cropp 2008 C. Collard, M.J. Cropp (ed.), *Euripides, VII: Fragments. Aegeus-Meleager*, London 2008.
- Collard, Cropp 2009 C. Collard, M.J. Cropp (ed.), *Euripides, VIII: Fragments. Oedipus-Chrysisippus. Other Fragments*, London 2009.
- Collard, Cropp, Lee 1995 C. Collard, M. J. Cropp, K. H. Lee (ed.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, I, Warminster 1995.
- Compton-Engle 2003 G. Compton-Engle, *Control of Costume in Three Plays of Aristophanes*, "American Journal of Philology" 124 (2003), 507-535.

- Compton-Engle 2015 G. Compton-Engle, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, New York 2015.
- Connelly 1993 J.B. Connelly, *Narrative and Image in Attic Vase Painting: Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in Peter Holiday (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge 1993, 88-129.
- Connelly 2007 J.B. Connelly, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton 2007.
- Coppola, Barone, Salvadori 2016 A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione, rappresentazione, comunicazione*, Giornate internazionali di studio (Padova, 1-2 dicembre 2015), Padova 2016.
- Coppola, Barone, Salvadori 2016a A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori (a cura di), *Introduzione*, in A. Coppola, C. Barone, M. Salvadori 2016, 7-12.
- Coulon, van Daele 1928 V. Coulon, H. van Daele (éd.), *Aristophane, IV*, Paris 1928.
- Cowan 2008 R. Cowan, *Nothing to Do with Phaedra? Aristophanes, "Thesmophoriazusae" 497-501*, "The Classical Quarterly" 58.1 (2008), 315-320.
- Cruccas 2007 E. Cruccas, *Erittonio e l'invenzione dell'autoctonia ateniese. Cronistoria di un'iconografia per un mito "costruito"*, in S. Angiolillo, M. Giuman (a cura di), *Imago. Studi di Iconografia Antica*, Cagliari 2007, 43-78.
- Csapo 1986 E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 ("Telephus Travestitus")*, "Phoenix" 40.4 (1986), 379-392.
- Csapo 2010 E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater*, Chichester and Malden, Mass. 2010.
- Csapo, Slater 1995 E. Csapo, W. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1995.
- Daremberg-Saglio C. Daremberg, E. Saglio (éd.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris 1877-1919.
- Davreux 1942 J. Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Liège 1942.
- Dawe 1973-1978 R.D. Dawe, *Studies on the text of Sophocles, I-III*, Leiden, 1973-1978.
- De Cesare 1997 M. De Cesare, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.
- de La Combe 2001 P.J. De La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle: commentaire des dialogues*, Villeneuve d'Ascq 2001.
- De Luca 1999 C.D. De Luca, *Per l'interpretazione del P.Oxy 2260 (Apollodorus Atheniensis, Περὶ θεῶν)*, "Papyrologica Lupiensia" 8 (1999), 151-164.

- De Marinis 1982 M. De Marinis, *Semiotica del Teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982.
- De Martino 2008 F. De Martino (a cura di), *Abiti da Mito* ["Kleos" 15], Bari 2008.
- Debnar 2010 P. Debnar, *The Sexual Status of Aeschylus' Cassandra*, "Classical Philology" 105.2 (2010), 129-145.
- Deichgräber 1939 K. Deichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos: Versuch einer Wiederherstellung der Dionysischen Tetralogie*, Göttingen 1939
- DELG P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris 1968-1980.
- Di Benedetto 1965 V. Di Benedetto, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova, 1965.
- Di Benedetto 2004 V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004.
- Di Benedetto, Medda 1997 V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1995 V. Di Benedetto, E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995.
- Di Giuseppe 2012 L. Di Giuseppe, *Euripide, Alessandro*, Lecce-Brescia 2012.
- Di Marco 1989 M. Di Marco, *Ὀψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, 129-148.
- Diggle 1981 J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. 2, Oxford 1981.
- Diggle 1997 J. Diggle, *Notes on Fragments of Euripides*, "Classical Quarterly" 47.1 (1997), 98-108.
- Dingel 1967 J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie* [Diss.], Tübingen 1967.
- Dingel 1971 J. Dingel, *Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie*, in W. Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 347-367.
- Dobree 1820 P.P. Dobree, *Ricardi Porsoni Notae in Aristophanem* [...], Cantabrigiae 1820.
- Dobrov 2001 G.W. Dobrov, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001.
- Dodds 1960 E.R. Dodds (ed). *Euripides, Bacchae*, second edition, Oxford 1960.
- Dover 1993 K. Dover (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- Duncan 2001 A. Duncan, *Agathon, Essentialism and Gender Subversion in Aristophanes' Thesmophoriazusa*, "The European Studies Journal" 18.1 (2001), 25-40

- Duncan 2016 A. Duncan, *Material Ghosts: Recycled Theatrical Equipment in Fifth-Century Athens*, paper presented to the Joint Meeting of the Society for Classical Studies and the Archaeological Institute of America (January 2016, San Francisco, CA), Panel “Objects and Affect: The Materialities of Greek Drama”, Paper n. 27.5.
- Easterling 1997 P.E. Easterling, *From Repertoire to Canon*, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 211-227.
- Easterling 2007 P. E. Easterling, *Looking for Omphale*, in V. Jennings, A. Katsaros (ed.), *The World of Ion of Chios*, Leiden-Boston 2007, 282-294.
- Elam 1980 K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York 1980.
- Elsner 2007 J. Elsner, *Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Reception of Greek Tragedy in the Roman Era*, in Kraus, Goldhill, Foley, Elsner 2007, 309-337.
- English 1999 M.C. English, *The Stage Properties of Aristophanic Comedy: A Descriptive Lexicon* [Diss.], Boston 1999.
- English 2000 M.C. English, *The Diminishing Role of Stage Properties in Aristophanic Comedy*, "Helios" 27 (2000), 149-162.
- English 2005 M.C. English, *The Evolution of Aristophanic Stagecraft*, "Leeds International Classical Studies" 4.3 (2005), 1-16.
- English 2007 M.C. English, *Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in Acharnians*, "Classical World" 100 (2007), 199-227.
- Ercolani 2000 A. Ercolani, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in A. Zampetti – A. Marchitelli (a cura di), *La tragedia greca: metodologie a confronto*, Roma, 15-30.
- Falchetto 2002 R.P. Falchetto (a cura di), *Il Palamede di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*, Alessandria 2002.
- Farmer 2016 M.C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford 2016.
- Faulkner 2002 T. Faulkner, *Scholars versus Actors: Text and Performance in the Greek Tragic Scholia*, in P.E. Easterling, E. Hall (ed.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 342-361.
- Ferrari 1997 G. Ferrari, *Figures in the Text. Metaphors and Riddles in the Agamemnon*, "Classical Philology" 92.1 (1997), 1-45.
- Ferrari 2002 G. Ferrari, *The Ancient Temple on the Acropolis at Athens*, "American Journal of Archaeology" 106.1 (2002), 11-35.

- Ferrari Pinney 1988 G. Ferrari Pinney, *Pallas and Panathenaea*, in J. Christiansen, T. Melander (ed.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1988, 467-477.
- Finglass 2005 P.J. Finglass, *Erinys or Hundred-Hander? Pindar, fr. 52i(a). 19-21 Snell-Maehler = B3.25-7 Rutherford ("Paeon"8a)*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 154 (2005), 40-42.
- Finglass 2012 P.G. Finglass, *The textual transmission of Sophocles Dramas*, in K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Oxford 2012, 9-24.
- Fischer 1992 R.K. Fischer, *The "Palace Miracles" in Euripides' Bacchae: A Reconsideration*, "American Journal of Philology" 113 (1992), 179-188.
- Fitzpatrick 2003 D.G. Fitzpatrick, *Sophocles' Aias Lokros*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, Bari 2003, 243-59.
- Fletcher 2009 J. Fletcher, *Weaving Women's Tales in Euripides' Ion*, in J.R.C. Cousland, J.R. Hume, *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden-Boston 2009, 127-139.
- Foley 1980 H. Foley, *The Masque of Dionysos*, "Transactions of the American Philological Association" 110 (1980), 197-133.
- Fontenrose 1978 J.E. Fontenrose, *The Delphic Oracle, Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses*, Berkeley 1978.
- Fowler 1988 R.L. Fowler, *AIF- in Early Greek Language and Myth*, "Phoenix" 42. 2 (1988), 95-113.
- Fraenkel 1937 E. Fraenkel, *Die Kassandraszene der Orestie*, in *Corolla Ludwig Curtius*, Stuttgart 1937.
- Fraenkel 1950 E. Fraenkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.
- Fritzilas 2010 S.A. Fritzilas, *Χθόνια γοργόνα: ο μύθος στην ελληνική κεραμική*, Tripoli 2010.
- Frontisi-Ducroux 2007 F. Frontisi-Ducroux, *The invention of the Erinyes*, in Kraus, Goldhill, Foley, Elsner 2007, 165-176.
- Frontisi-Ducroux 2012² F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 2012².
- Futo Kennedy 2009 R. Futo Kennedy, *Athena's Justice. Athena, Athens and the Concept of Justice in Greek Tragedy*, New York 2009.
- Gallini 1963 C. Gallini, *Il travestitismo rituale di Penteo*, "Studi e materiali di storia delle religioni" 34 (1963), 211-228.
- Gammacurta 2006 T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria 2006.

- Garboli 1956 C. Garboli, *Costume*, in S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, III, Roma 1956.
- Gentili, Bernardini, Cingano, Giannini 1998 B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, seconda edizione, Milano 1998.
- Geus 2002 K. Geus, *Eratosthenes von Kyrene. Studien zur hellenistischen Kultur und Wissenschaftsgeschichte*, München 2002.
- Ghiron Bistagne 1976 P. Ghiron Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Ghiron Bistagne 1984-1985 P. Ghiron Bistagne, *La parodo dello Ione di Euripide. Interpretazione, Funzione*, "Dioniso" 45 (1984-1985), 237-247.
- Giancristofaro 2007 L. Giancristofaro (a cura di), *Il rituale di San Domenico a Cocullo*, Lanciano 2007.
- Giuliani 1988 L. Giuliani, *Bildervasen aus Apulien*, Berlin 1988.
- Giuliano 1995 L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost, Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.
- Gold 1977 B.K. Gold, *Eukosmia in Euripides' Bacchae*, "The American Journal of Philology" 98.1 (1977), 3-15.
- Goldhill 1988 S. Goldhill, *Doubling and Recognition in the Bacchae*, "Mètis" 3.1-2 (1988), 137-156.
- Gollan 2000 B. Gollan, *Personnage du passé héroïque de la Grèce et de la Guerre de Troie*, in J.-P. Cottier (éd.), *Homère chez Calvin*, Genève 2000, 115-182.
- Gollan 2000a B. Gollan, *Objets archéologiques*, in J.-P. Cottier (éd.), *Homère chez Calvin*, Genève 2000, 254-266.
- Gordziejew 1936 V. Gordziejew, *Questionum de Julii Pollucis fontibus caput*, Warsaw 1936.
- Graf 2009 F. Graf, *Apollo, Possession, and Prophecy*, in L. Athanassaki, R.P. Martin, J.F. Miller (ed.), *Apolline Politics and Poetics*, International Symposium, Athens 2009, 587-605.
- Green 1982 J.R. Green, *Dedications of Masks*, "Revue Archéologique" 2 (1982), 237-248.
- Green 2014 J.R. Green, *Two Phaedras: Euripides and Aristophanes?*, in S.D. Olson (ed.) *Ancient Comedy and Reception*, Berlin-Boston 2014, 94-131.
- Gregory 1985 J. Gregory, *Some Aspects of Seeing in Euripides' 'Bacchae'*, "Greece & Rome" 32.1 (1985), 23-31.
- Grenfell, Hunt 1908 B.P. Grenfell, A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri V*, London 1908.

- Griffith 1988 R.D. Griffith, *Disrobing in the Oresteia*, "The Classical Quarterly" 38.2 (1988), 552-554.
- Grilli 2015 A. Grilli, *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, in Bordignon 2015, 103-144.
- Grisolia 2001 R. Grisolia, *Oikovoúia. Struttura e tecnica drammatica negli scoli antichi ai testi drammatici*, Napoli 2001.
- Hähnle 1929 A. Hähnle, *Γνωρίσματα* [Diss.], Tübingen 1929.
- Halm-Tisserant 1986 M. Halm-Tisserant, *Le Gorgonéion, emblème d'Athéna. Introduction du motif sur le bouclier et l'égide*, "Revue Archéologique" 2 (1986), 245-278.
- Hamilton 1978 R. Hamilton, *Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, "GRBS" 15 (1978), 387-402.
- Hamilton 1985 R. Hamilton, *Euripidean Priests*, "Harvard Studies in Classical Philology" 89 (1985), 53-73.
- Harris, Korda 2002 J.G. Harris, N. Korda (ed.), *Staged Properties in Early Modern English Drama*, Cambridge 2002.
- Harrison 1900 J.E. Harrison, *AEGIS-ΑΓΡΗΝΟΝ*, "Bulletin de correspondance hellénique" 24 (1900), 254-262.
- Harrison, Liapis 2013 G.W.M Harrison, V. Liapis (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013.
- Hart 2017 E. Hart, *The Prop Building Guidebook*, second edition, Waltham 2017.
- Hartswick 1993 K.J. Hartswick, *The Gorgoneion on the Aegis of Athena: Genesis, Suppression and Survival*, "Revue Archéologique" 2 (1993), 269-292.
- Hartung 1844 I.A. Hartung, *Euripides Restitutus*, volumen alterum, Hamburg 1844.
- Haslam 1976 M.W. Haslam, *Sophocles, Aias Lokros (and other plays?)*, in A.K. Bowman, M.W. Haslam, J.C. Shelton, J.D. Thomas (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri 44*, London 1976, 1-26.
- Haslam 1976a M.W. Haslam, *Sophocles, Αἴας Λοκρός: P. Oxy. XLIV 3151*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 22 (1976), 34.
- Herington 1955 C.J.Herington, *Athena Parthenos and Athena Polias*, Manchester 1955.
- Heslin 2005 P.J Heslin, *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge 2015.
- Homolle 1902 T. Homolle, *Monuments figurés de Delphes. Les frontons du temple d'Apollon*, "Bulletin de correspondance hellénique" 26 (1902), 587-639.

- Hourmouziades 1965 N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Fuction of the Scenic Space*, Athens 1965.
- Huddilston 1898 J.H. Huddilston, *Greek Tragedy in the Light of Vase-Painting*, London 1898.
- Hughes 2006 A. Hughes, *The Costumes of Old and Middle Comedy*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 49 (2006), 39–68.
- Hughes 2006a A. Hughes, *The 'Perseus Dance' Vase Revisited*, "Oxford Journal of Archaeology" 25.4 (2006), 413-433.
- Hughes 2012 A. Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012.
- Hurwit 1999 J.M. Hurwit, *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge 1999.
- Hurwit 2004 J.M. Hurwit, *The Acropolis in the Age of Pericles*, Cambridge 2004.
- Huys 1995 M. Huys, *The Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy. A Study of Motifs*, Leuven 1995.
- Imperio 2016 O. Imperio, *Vanità femminile e oggetti di scena: tragicomico disordine nelle vite di uomini e poeti*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 129-154.
- Irigoin 2005 J. Irigoin, *La tragédie grecque, de l'auteur à l'éditeur et au traducteur*, in *I venerdì delle Accademie Napoletane nell'anno accademico 2003-2004*, Napoli, 2005, p. 47-64.
- Irvine 2009 J.A.D. Irvine, *Gorgons at Delphi? Euripides, Ion 224*, "Reinisches Museum für Philologie" 142 (1999), 9-15.
- Jocelyn 1967 H.D. Jocelyn (ed.), *The Tragedies of Ennius. The Fragments*, Cambridge 1967.
- Jouan 1992 F. Jouan, *Dionysos chez Eschyle*, "Kernos" 5 (1992), 71-86.
- Kalke 1985 C.M. Kalke, *The Making of a Thyrsus: The Transformation of Pentheus in Euripides' Bacchae*, "The American Journal of Philology" 106.4 (1985), 409-426.
- Kerenyi 1976 C. Kerenyi, *Dionysos*, Princeton 1976.
- Ketterer 1986a R.C. Ketterer, *Stage Properties in Plautine Comedy I*, "Semiotica" 58 (1986), 193-216.
- Ketterer 1986b R.C. Ketterer, *Stage Properties in Plautine Comedy II*, "Semiotica" 59 (1986), 93-135.
- Ketterer 1986c R.C. Ketterer, *Stage Properties in Plautine Comedy III*, "Semiotica" 60 (1986), 29-72.
- Kiso 1984 A. Kiso, *The Lost Sophocles*, New York 1984.
- Knox 1972 B.M.W. Knox, *Aeschylus and the Third Actor*, "The American Journal of Philology" 93.1 (1972), 104-124.

- Koenen, Merkelbach 1976 Koenen L., Merkelbach R., *Apollodoros (ΠΕΡΙ ΘΕΩΝ), Epicharm und die Meropis*, in A.E. Hanson (ed.), *Collectanea Papyrologica. Texts Published in Honor of H.C. Youtie*, Bonn 1976, 3–26.
- Kovacs 1987 D. Kovacs, *The Way of a God with a Maid in Aeschylus' "Agamemnon"*, "Classical Philology" 82.4 (1987), 326-334.
- Kraus 1989 W. Kraus, *Textkritische Erwägungen zu Euripides' Ion*, "Wiener Studien" 102 (1989), 35-110.
- Kraus, Goldhill, Foley, Elsner 2007 C. Kraus, S. Goldhill, H.P. Foley, J. Elsner (ed.), *Visualizing the Tragic*, Oxford 2007.
- Kroll 1982 J.H. Kroll, *The Ancient Image of Athena Polias*, "Hesperia Supplements" 20, (1982), 65-76+203.
- Kron 1976 U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen*, Berlin 1976.
- Kurke 2013 L. Kurke, *Pindar's Pythian 11 and the Oresteia Contestatory Ritual Poetics in the 5th c. BCE*, "Classical Antiquity" 32.1 (2013), 101-175.
- Lamari 2014 A. Lamari, *Early Reperformances of Drama in the Fifth Century*, "CHS Research Bulletin" 2 (2014).
- Lanza 1987 D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano 1987.
- Lattanzi 1994 L. Lattanzi, *Il Lucurgus di Nevio*, "Aevum(ant)" 7 (1994), 195-265.
- Le Guen, Milanezi 2013 B. Le Guen, S. Milanezi (éd.), *L'appareil scénique dans les spectacle de l'antiquité*, Saint-Denis 2013.
- Lee 1976 K.H. Lee (ed.), *Euripides. Troades*, London 1976.
- Lee 1997 K.H. Lee (ed.), *Euripides. Ion*, Warmister 1997.
- Lesky 1996 A. Lesky, *La poesia tragica dei greci*, Bologna 1996 [ed. or. A. Lesky, *Die tragische dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972].
- Lewellin-Jones 2013 L. Lewellin-Jones, *Costume*, in H.M Roisman (ed.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, Oxford 2013.
- Lewis-Short C. T. Lewis, C. Short, *A Latin Dictionary* [online: perseus.tufts.edu].
- LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich 1981-2009.
- Lissarrague 2006 F. Lissarrague, *Comment peindre les Érinyes?* "Métis" 4 (2006), 51-70.
- Lloyd-Jones 1976 H. Lloyd-Jones, P. Oxy. 3151, Fr. 2 (Sophocles, *Aiax Locrus*), "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 22 (1976), 40.
- Lloyd-Jones 1996 H. Lloyd-Jones (ed.), *Sophocles, Fragments*, Harvard 1996.

- Lo Piparo 2015 F. Lo Piparo, *Il canestro di Ione, la kiste di Erittonio. Mitografia, drammaturgia e iconografia di un oggetto*, in Bordignon 2015, 313-333.
- Lo Piparo 2015a F. Lo Piparo (a cura di), *Ricognizione critica e bibliografia generale*, in Bordignon 2015, 335-383.
- Lo Piparo 2017 F. Lo Piparo, *Skeuothekai e Skeuophoroi. Dietro le quinte del Teatro Attico*, intervento in occasione del Workshop dell'ACS Chiron "Technai e Artes. Sapere e saper fare nel Mediterraneo Classico e Preclassico", Università degli Studi di Pavia, 5 Aprile 2017, chair: F. Montana.
- Lo Piparo 2017a F. Lo Piparo, *Torn Fillets and a Broken Sceptre: Cassandra's Costume, Props and Attributes in Ancient Greek Drama and Vase-Painting*, "La Rivista di Engramma" 148 (2017).
- Loroux 1981 N. Loroux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 1981.
- LSJ *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* [<https://www.tlg.uci.edu/lsg/>]
- Luppe 1971 W. Luppe, *Review of The Oxyrhynchus Papyri. Vol. 35*, "Gnomon" 43. 2 (1971), 113-123.
- Luppe 1977 W. Luppe, *Review of The Oxyrhynchus Papyri, Vol. 44*, "Gnomon" 49.8 (1977), 737-743.
- Lushnig 2013 C.A.E. Luschnig, *Props*, in H.M Roisman (ed.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, Oxford 2013.
- Macleod 1974 C.W. Macleod, *Euripides' Rags*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 15 (1974), 221-222.
- Macleod 1980 C.W. Macleod, *Euripides' Rags Again*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 39 (1980), 6.
- Malingri di Bagnolo 1850 G.A. Coriolano Malingri di Bagnolo, *Commedie di Aristofane*, Vol. II, Torino 1850.
- Mansfield 1985 J.M. Mansfield, *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos* [Diss.], Berkeley 1985.
- March 1989 J. March, *Euripides' Bakchai: A Reconsideration In The Light Of Vase-Paintings*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 36 (1989), 33-65.
- Marchal-Louët 2010 I. Marchal-Louët, *Enjeux tragiques de la mise en scène du geste dans les Bacchantes d'Euripide*, in M.-H. Garelli, V. Visa-Ondarcuhu (éd), *Corps en jeu - De l'Antiquité à nos jours*, actes du Colloque International (Toulouse, 9-11 Octobre 2008), 205-220.
- Marchi 1954 V. Marchi, *Attrezzeria*, in S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, I, Roma 1954.

- Marelli 2006 C. Marelli, *L'Euripide di Aristofane*, in F. Roscalla (a cura di), *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*, atti del convegno internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), Pisa 2006, 133-153.
- Marshall 2000 C.W. Marshall, *Female Performers on Stage? (PhV 96 [RVP 2/33])*, "Text and Presentation" 21 (2000), 13-25.
- Marshall 2003 C.W. Marshall, *Casting the Oresteia*, "The Classical Journal" 98.3 (2003), 257-274.
- Marx 1993 P.A. Marx, *The Introduction of the Gorgoneion to the Shield and Aegis of Athena and the Question of Endoios*, "Revue Archéologique" 2 (1993), 227-268.
- Mason 1959 P.G. Mason, *Kassandra*, "The Journal of Hellenic Studies" 79 (1959), 80-93.
- Mastromarco 1983 G. Mastromarco (a cura di), *Le commedie di Aristofane*, I, Torino 1983.
- Mastromarco 1984 G. Mastromarco, *Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo*, "Quaderni dell'AICC di Foggia" 4 (1984), 65-86
- Mastromarco 1994 G. Mastromarco, *La memoria letteraria della «polis» e il pubblico di Aristofane*, in G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994, pp. 141-159
- Mastromarco 2006 G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in Medda, Mirto, Pattoni 2006, 137-191.
- Mastromarco 2008 G. Mastromarco, *La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, "Cuadernos de filología clásica" 18 (2008), 177-188.
- Mastromarco, Totaro 2006 G. Mastromarco, P. Totaro (a cura di), *Le commedie di Aristofane*, II, Torino 2006.
- Mastronarde 1975 D.J. Mastronarde, *Iconography and Imagery in Euripides' "Ion"*, "California Studies in Classical Antiquity" 8 (1975), 163-176.
- Matteuzzi 2008 M. Matteuzzi, *Sul costume di Cassandra nell'Agamennone: un punto di partenza*, in De Martino 2008, 309-318.
- Mazzacchera 1999 E. Mazzacchera, *Agatone e la ΜΙΜΗΣΙΣ poetica nelle "Tesmoforiazuse" di Aristofane*, "Lexis" 17 (1999), 205-224.
- Mazzoldi 2001 S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina*, Pisa-Roma 2001.
- McAuley 1999 G. McAuley, *Space in Performance*, Ann Arbor 1999.
- McNeil 2005 L. McNeil, *Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis: The 'Carpet Scene' in Aeschylus' "Agamemnon"*, "Greece & Rome" 52.1 (2005), 1-17.

- Medda, Mirto, Pattoni 2006 E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola normale superiore, 24-25 giugno 2005, Pisa 2006.
- Miles 2013 S. Miles, *Accessoires et para-tragédie dans les Skeuai de Platon et l'Électre d'Euripide*, in Le Guen, Milanezi 2013, 183-200.
- Milhou, Hume 1985 J. Milhou, R.D. Hume, *Producible Interpretation: Eight English Plays, 1675–1707*, Carbondale 1985.
- Mirto 2009 M.S. Mirto (a cura di), *Euripide. Ione*, Milano 2009.
- Mitchell-Boyask 2006 R. Mitchell-Boyask, *The Marriage of Cassandra and the Oresteia: Text, Image, Performance*, "Transactions of the American Philological Association" 136 (2006), 269-297.
- Montana 2016 F. Montana, *Drammi greci: dallo spettacolo 'monouso' all'idolo testuale*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia 2016, 21-48.
- Moret 1975 J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Rome 1975
- Muecke 1982 F. Muecke, *A Portrait of the Artist as a Young Woman*, "The Classical Quarterly" 32.1 (1982), 41-55.
- Muecke 1982a F. Muecke, *I Know You – by Your Rags: Costume and Disguise in Fifth-Century Drama*, "Antichthon" 16 (1982), 17–34.
- Mueller 2010 M. Mueller, *Athens in a Basket. Naming, Objects, and Identity in Euripides' Ion*, "Arethusa" 43.3 (2010), 365-402.
- Mueller 2016 M. Mueller, *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago-London 2016.
- Mueller 2016 M. Mueller, *Dressing for Dionysus: Statues and Material Mimesis in Euripides' Bacchae*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 57-70.
- Mund-Dopchie 1981 M. Mund-Dopchie, *Les Frères Dupuy et L'Agamemnon Inédit d'Isaac Casaubon*, "L'Antiquité Classique" 50.1/2 (1981), 578-583.
- Munro 1882 H.A.J. Munro, *On Aeschylus' Agamemnon 1227-1230 Dindorf*, "The Journal of Philology" 11 (1882), 130-141.
- Mureddu, Nieddu, Novelli 2009 P. Mureddu, G.F. Nieddu, S. Novelli (a cura di), *Tragico e comico nel dramma attico e oltre: intersezioni e sviluppi parateatrali*, Atti dell'incontro di studi, Cagliari 4-5 febbraio 2009, Amsterdam 2009.

- Nauck 1889 A. Nauck (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889(2).
- Neblung 1997 D. Neblung, *Die Gestalt der Cassandra in der antiken Literatur*, Stuttgart-Leipzig 1997.
- Nervegna 2007 S. Nervegna, *Staging Scenes or Plays? Theatrical Revivals of "Old" Greek Drama in Antiquity*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 162 (2007), 14-42.
- Nervegna 2014 S. Nervegna, *Performing Classics: The Tragic Canon in the Fourth Century and Beyond*, in E. Csapo, H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson (ed.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin-Boston 2014, 157-187.
- Nervegna 2015 S. Nervegna, *The Actors' Repertoire, Fifth-Century Comedy and Early Tragic Revivals*, «CHS Research Bulletin» 3 (2015).
- Noel 2012 A.-S. Noel, *La Dramaturgie de l'objet dans Le Théâtre Tragique du Ve siècle avant J.-C. – Eschyle, Sophocle, Euripide* [Diss.], Lyon 2012.
- Olson 2002 D.S. Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- Osann 1821 F. Osann, *Lycurgi Oratio in Leocratem ad fidem codicum manuscriptorum adiecta annotatione critica*, Ienae 1821.
- Owen 1939 A.S. Owen (ed.), *Euripides. Ion*, Oxford 1939.
- Paduano 1998 G. Paduano (a cura di), *Aristofane. Le Rane*, Milano 1998.
- Pagano 2010 V. Pagano (a cura di), *L'Andromeda di Euripide. Edizione e commento dei frammenti*, Alessandria 2010.
- Page 1934 D. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.
- Page 1959 D.L. Page, *History and the Homeric Iliad*, Berkeley 1959.
- Paley 1858 F.A. Paley, *Euripides*, vol. II, London 1858
- Paoletti 1994 O. Paoletti, *In margine ai frammenti Würzburg H 4706/4728, H4724 e H 4725*, «Archäologischer Anzeiger» 1994, 32-36.
- Papadopoulou 2001 T. Papadopoulou, *Representations of Athena in Greek Tragedy*, in S. Deacy, A. Villing (ed.), *Athena in the Classical World*, Leiden-Boston 2001, 293-310.
- Pavis 1998 P. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, eng. trans. by Christine Shantz, Toronto 1998.
- Pearson 1917 A.C. Pearson, *Sophocles. Fragments*, I-III, Cambridge 1917.
- Pellegrino 2004 M. Pellegrino (a cura di), *Euripide. Ione*, Bari 2004.

- Perrone 2011 S. Perrone, *Dalla scena al libro, dal libro alla scena. Qualche nota su tradizione ed esegesi antica dei testi drammatici greci*, "Dionysus ex machina" 2 (2011), 148-165.
- Perrone 2011a S. Perrone, *Back to the backstage: the papyrus P.Berol. 13927*, "Trends in Classics" 3 (2011), 126-153.
- Perrone 2013 S. Perrone, *Ce que les papyrus disent des spectacles antiques*, in Le Guen, Milanezi 2013, 137-158.
- Pickard Cambridge 1953 A.W. Pickard Cambridge, *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford 1953.
- Pickard Cambridge 1968 A.W. Pickard Cambridge, *The Dramatic Festival of Athens*. Second edition, revised by J. Gould and D.D. Lewis, Oxford 1968.
- Pirrotta 2009 S. Pirrotta, *Plato Comicus, Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar*, Berlin 2009.
- Poe 2000 J.P. Poe, *Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy*, "Rheinisches Museum" 143 (2000), 256-295.
- Powell 1906 B. Powell, *Erichthonius and the Three Daughters of Cecrops*, New York 1906.
- Powers 2010 S. Powers, *Helen's Theatrical Méchanê. Props and Costumes in Euripides' Helen*, "Theatre Symposium" 18 (2010), 23-35.
- Powers 2014 M. Powers, *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, Iowa City 2014.
- Puccio 2016 F. Puccio, *Gli oggetti nelle tragedie superstiti*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 305-392.
- Puccio 2016 F. Puccio, *Oggetti in scena: uso scenico e funzioni letterarie nelle Baccanti di Euripide*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 71-90.
- Rau 1967 P. Rau, *Paratragodia, Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- Rehm 1994 R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- Revermann 2006 M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- Revermann 2013 M. Revermann, *Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects*, in Harrison, Liapis 2013, 77-88.
- Rizzini 2007 I. Rizzini, *Le Baccanti o l'ossessione della visione*, in Beltrametti 2007, 107-164.

- Robertson 1996 N. Robertson, *Athena's Shrines and Festivals*, in J. Neils (ed.), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison 1996, 27-77.
- Robertson 2001 N. Robertson, *Athena as Weather Goddess: The Aegis in Myth and Ritual*, in S. Deacy, A. Villing (ed.), *Athena in the Classical World*, Leiden-Boston 2001, 29-55.
- Robertson 2004 N. Robertson, *The Praxierygiae Decree (IG I(3) 7) and the Dressing of Athena's Statue with the Peplos*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 44 (2004), 111-161.
- Rocconi 2016 E. Rocconi, *Prima della 'prima': registrare la performance dei drammi greci antichi*, in M. Garda, E. Rocconi (a cura di), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia 2016, 9-20.
- Rohde 1870 E. Rohde, *De Juii Pollucis in apparatu scenico enarrando fontibus*, Leipzig 1870.
- Roscino 2003 Carmela Roscino, *L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota*, in *Todisco* 2003, 223-358.
- Roscino 2006 Carmela Roscino, *Σχήματα. L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico*, Napoli 2006.
- Roscino 2008 C. Roscino, *L'agrenon di Cassandra sul cratere apulo Ginevra HR 44: dall'indumento al personaggio*, in *De Martino* 2008, 293-308.
- Rosivach 1977 V.J. Rosivach, *Earthborns and Olympians: The Parodos of the Ion*, "The Classical Quarterly" 27. 2 (1977), 284-294.
- Roth 1984 P. Roth, *Teiresias as Mantis and Intellectual in the Bacchae of Euripides*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 114 (1984), 59-69.
- Roux 1972 J. Roux (éd.), *Euripide. Les Bacchantes*, vol II, Paris 1972.
- Russo 1962 C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1962.
- RVAp Suppl. I A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *First Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 42 (1983).
- Saetta Cottone 2003 R. Saetta Cottone, *Agathon, Euripide et le thème de la ΜΙΜΗΣΙΣ dramatique dans les Thesmophories d'Aristophane*, "Revue des Études Grecques" 116 (2003), 445-469.
- Saetta Cottone 2005 R. Saetta Cottone, *Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle "Tesmoforiazuse" di Aristofane*, "Lexis" 23 (2005), 131-156.

- Saetta Cottone 2010 R. Saetta Cottone, *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*, in C. König, D. Thouard (éd.), *La Philologie au présent: pour Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq 2010, 201-222.
- Saetta Cottone 2011 R. Saetta Cottone, *Euripide e Aristofane: un caso di rivalità poetica? (Acarnesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane)*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, Parola, Immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Palermo 2011, 139-167.
- Saïd 1987 S. Saïd, *Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane*, "Cahiers du groupe interdisciplinaire du théâtre antique" 3 (1987), 217-248.
- Sansone 2016 D. Sansone, *Whatever happened to Euripides' lekythion (Frogs 1198-1247)?*, in P. Kyriakou, A. Rengakos (ed.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin-Boston 2016, 319-334.
- Sassu 2013 R. Sassu, *Templi senza altare, Thesouroi e Oikoi. Un'indagine sugli aspetti economici del santuario greco* [Diss.], Roma 2013.
- Schauemburg 1994 K. Schauemburg, *Zur Mythenwelt der Baltimoremalers*, "Römische Mitteilungen" 101 (1994), 52-68.
- Schein 1982 S.L. Schein, *The Cassandra Scene in Aeschylus' Agamemnon*, "Greece & Rome" 29.1 (1982), 11-16.
- Schmidt 1982 M. Schmidt, *Oidipus und Teiresias*, in B. von Freytag gen. Löringhoff, D. Mannsperger, F. Prayon (Hrsg.), *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen 1982, 236-243.
- Schömann 1871 G.F. Schömann, *Scholia in Euripidis Ionem*, I-V, in *Georg. Fried. Schoemanni Opuscula Academica*, vol. IV, Berolini 1871.
- Scodel 1980 R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.
- Scott 1975 W.C. Scott, *Two Suns over Thebes: Imagery and Stage Effects in the Bacchae*, "Transactions and Proceedings of the American Philological Association" 105 (1975), 333-346.
- Seaford 1981 R. Seaford, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, "The Classical Quarterly" 31.2 (1981), 252-275.
- Seaford 1987 Richard Seaford, *The Tragic Wedding*, "The Journal of Hellenic Studies" 107 (1987), 106-130
- Seaford 2001 R. Seaford (ed.), *Euripides. Bacchae*, reprinted with corrections, Warminster 2001

- Séchan 1926 L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.
- Segal 1978 C. Segal, *The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' "Bacchae"*, "Arethusa" 11 (1978), 185-202.
- Segal 1982 C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982.
- Seidensticker 1978 B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, "American Journal of Philology" 99 (1978), 303-320.
- Seminario Pots&Plays 2015 Seminario Pots&Plays (a cura di), *Pots&Plays. Teatro attico e iconografia vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione*, in Bordignon 2015, 25-76
- Shapiro 1993 H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art*, Zurich 1993
- Sider 1978 D. Sider, *Stagecraft in the Oresteia*, "The American Journal of Philology" 99.1 (1978), 12-27.
- Sifakis 2013 G.M. Sifakis, *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics*, in HARRISON, LIAPIS 2013, 45- 62.
- Silk 1993 M. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in A.H. Sommerstein (ed.), *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Bari.1993, 477-504.
- Sismondo Ridgway 1992 B. Sismondo Risgway, *Images of Athena on the Akropolis*, in J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton 1992, 119-142.
- Sissa 2012 G. Sissa, *Agathon and Agathon. Male Sensuality in Aristophanes' Thesmophoriazusae and Plato's Symposium*, "EuGeStA" 2 (2012), 25-70.
- Smith 2004 M.W. Smith, *Costume*, in D. Kennedy (ed.), *Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford 2004.
- Snell 1937 B. Snell, *Euripides' Alexandros ud andere Straßburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*, "Hermes" Einzelschriften 5 (1937), 1-68.
- Sofer 2003 A. Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003.
- Sommerbrodt 1848 J. Sommerbrodt, *De Aeschyli Re Scenica*, pars I, Berolini 1848.
- Sommerbrodt 1851 J. Sommerbrodt, *De Aeschyli Re Scenica*, pars II, Berolini 1851.
- Sommerstein 1996 A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996.
- Sommerstein 2012 A.H. Sommerstein, *Fragments and Lost Tragedies*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 191-210.
- Sonnino 2010 M. Sonnino (a cura di), *Euripidis Erechthei Quae Exstant*, Firenze 2010.
- Sourvinou-Inwood 2003 C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham 2003.

- Stansbury-O'Donnell 1989 M.D. Stansbury-O'Donnell, *Polygnotos's Iliupersis: A New Reconstruction Source*, "American Journal of Archaeology" 93.2 (1989), 203-215.
- Stehle 2002 E. Stehle, *The Body and Its Representations in Aristophanes' Thesmophoriazousai: Where Does the Costume End?*, "American Journal of Philology" 123 (2002), 369-406.
- Stella 2007 M. Stella, *Misteri o menzogne di Dioniso? Una riflessione sullo statuto del culto e del rito nelle Baccanti di Euripide*, in Beltrametti 2007, 169-180.
- Stieber 2011 M. Stieber, *Euripides and the Language of Craft*, Leiden 2011.
- Stone 1981 L. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, New York 1981.
- Sutton 1984 D. F. Sutton, *The Lost Sophocles*, Lanham 1984.
- Tammaro 2006 V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in Medda, Mirto, Pattoni 2006, 249-262.
- Taplin 1972 O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, "Harvard Studies in Classical Philology" 76 (1972), 57-97.
- Taplin 1977 O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 1978 O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.
- Taplin 1993 O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford 1993.
- Taplin 2007 Oliver Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- Taplin 2009 O. Taplin, *Hector's Helmet Glinting in a Fourth-Century Tragedy*, in S. Goldhill, E. Hall (ed.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*, Cambridge 2009, 251-263.
- Taplin 2014 O. Taplin, *How Pots and Papyri Might Prompt a Re-Evaluation of Fourth-Century Tragedy*, in E. Csapo, H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson (ed.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin-Boston 2014, 141-156.
- Taplin, Wyles 2010 O. Taplin, R. Wyles (ed.), *The Pronomos vase and its Context*, New York 2010.
- Tedeschi 2011 G. Tedeschi, *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste 2011.
- Timpanaro 1996 S. Timpanaro, *Dall'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, "Rivista Italiana di Filologia Classica" 124 (1996), 5-70.

- Todisco 2003 L. Todisco (a cura di), *La Ceramica Figurata a Soggetto Tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma 2003.
- Todisco 2016 L. Todisco, *Egisto, i coreghi, Pirria e la cesta rovesciata*, in Coppola, Barone, Salvadori 2016, 185-210.
- Tordoff 2013 R. Tordoff, *Actors' Properties in Ancient Greek Drama: An Overview*, in Harrison, Liapis 2013, 89-110.
- Traficante 2007 V. Traficante, *Quale Dioniso nelle Baccanti di Euripide? Nota iconografica sull'evoluzione dell'Immagine di Dioniso nel V sec. a.C.*, in Beltrametti 2007, 65-94.
- Traficante 2007a V. Traficante, *Disiecta membra. Breve nota iconografica sullo sparagmós di Penteo nelle Baccanti*, in Beltrametti 2007, 95-106.
- TrGF B. Snell - R. Kannicht (curr.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, I: Didascaliae Tragicae, Catalogi Tragicorum et Tragoediarum, Testimonia et fragmenta Tragicorum minorum*, Göttingen 19862; B. Snell - R. Kannicht (curr.) II: *Fragmenta Adespota*, Göttingen 1981; S. Radt (cur.) III: *Aeschylus*, Göttingen 1985; S. Radt-R. Kannicht (curr.), IV: *Sophocles*, Göttingen 1977; R. Kannicht (cur.), V.1-2: *Euripides*, Göttingen 2004.
- Tuilier 1968 A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris, 1968.
- Turyn 1943 A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York, 1943.
- Usher 2000 M.D. Usher, *ΣΤΕΛΛΕΤΑΙ at Bacchae 1000: The Emperor's New Clothes?* "Classical Philology" 95.1 (2000), 72-74.
- Vernant 1985 J.-P. Vernant, *Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide*, "L'Homme" 93 (1985), 31-58.
- Vernant 1990 J.-P. Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, Paris 1990.
- Vian 1952 F. Vian, *La guerre des Géants: le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952,
- Vierck 2000 S. Vierck, *Die Aigis: zu Typologie und Ikonographie eines mythischen Gegenstandes*, Münster 2000.
- Viret Bernal 1997 F. Viret Bernal, *When Painters Execute a Murderess: The Representation of Clytemnestra on Attic Vases*, in A.O. Koloski-Ostrow, C.L. Lyons (ed.), *Naked Truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*, London-New York 1997, 93-107.
- Wartelle 1971 A. Wartelle, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris, 1971.
- Webster 1967 T.B.L. Webster, *The Andromeda of Euripides*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 12 (1967), 29-33.
- Wecklein 1888 N. Wecklein (Hrsg.), *Äschylos. Orestie*, Leipzig 1888.

- Welcker 1839 F.G. Welcker, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, I, Bonn 1839.
- West 1990 M.L. West, *The Lycurgus Trilogy*, in M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 26-50.
- West 1991 M.L. West (ed.), *Aeschylus. Agamemnon, Coephoroe, Eumenides*. Stutgardiae 1991
- Wieseler 1839 F. Wieseler, *Coniectanea in Aeschyli Eumenidas*, Göttingen 1839.
- Wilamowitz-Moellendorf 1884 U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Homerische Untersuchungen*, Berlin 1884.
- Wilamowitz-Moellendorf 1926 U. von Wilamowitz-Moellendorf (Hrsg.), *Euripides. Ion*, Berlin 1926.
- Wilson 1995 J.R. Wilson, *Unsocial Actors in 'Agamemnon'*, "Hermes" 123.4 (1995), 398-403.
- Wyles 2007 R. Wyles, *The Stage Life of Costume in Euripides' Telephus, Heracles and Andromeda; An Aspect of Performance Reception within Graeco-Roman Antiquity* [Diss.], London 2007.
- Wyles 2010 R. Wyles, *The Tragic Costumes*, in Taplin, Wyles 2010, 231-254.
- Wyles 2011 R. Wyles, *Costume in Greek Tragedy*, London 2011.
- Wyles 2013 R. Wyles, *Heracles' Costume from Euripides' Heracles to Pantomime Performance*, in Harrison, Liapis 2013, 181-198.
- Zacharia 2003 K. Zacharia, *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Leiden-Boston 2003.
- Zeitlin 1965 F.I. Zeitlin, *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, "Transactions of the American Philological Association" 96 (1965), 463– 508.
- Zeitlin 1966 F.I. Zeitlin, *Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia, Agamemnon 1235– 1237*, "Transactions of the American Philological Association" 97 (1966), 645–53.
- Zeitlin 1994 F. I. Zeitlin, *The Artful Eye: Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre*, in S. Goldhill, R. Osborne (ed.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, 138-196.
- Zeitlin 1996 F.I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London 1996.
- Zimmermann 2011 B. Zimmermann, *Eine kleine Poetik des Requisites. Zu Aristophanes, Acharner 393-489*, "Archiv für Papyrusforschung" 57.2 (2011), 430-433.
- Zuntz 1965 G. Zuntz, *An inquiry into the transmission of the plays of Euripides*, Cambridge 1965.

Zweig 1992

B. Zweig, *The Mute Nude Female Characters in Aristophanes' Plays*, in A. Richlin (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford 1992, 73–89.